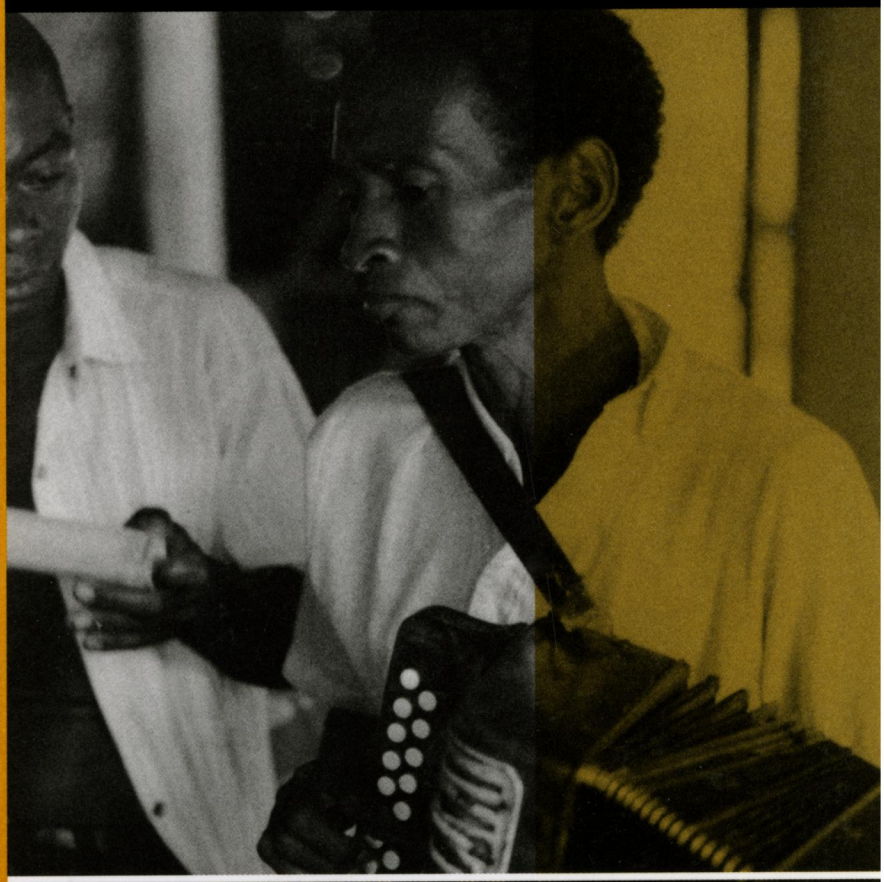
Cahiers 13 de musiques traditionnelles



métissages

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Anne-Florence Borneuf (rubrique CD, CD-ROM)
Georges Goormaghtigh
Mireille Helffer
Isabelle Schulte-Tenckhoff (correspondante au Québec)

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+41 22) 731 55 96
Fax (+41 22) 731 48 60
www.adem.ch
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+41 22) 418 45 50
Fax (+41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Le musicien malgache Tsiariagna jouant de l'*akordôgna*. Photo: Ron Emoff, 1994

Composition, mise en page: atelier weidmann, Versoix / Genève

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/ Genève
Tél. (+41 22) 869 00 29 · Fax (+41 22) 869 00 15

Distribution en France: VILO – Comptoir des ventes
25, rue Ginoux · F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 · Fax 01 45 75 75 53

Diffusion: VILO 2 – 91, av. Jean-Moulin · F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 · Fax 04 75 70 19 08

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
13

Ateliers d'ethnomusicologie

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 13

métissages

2000

© 2000, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0723-6

SOMMAIRE

DOSSIER: MÉTISSAGES

Denis-Constant Martin	***Le métissage en musique: un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud)***	3
Michel Plisson	***Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine***	23
Carlos Sandroni	***Le* tresillo: *rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e^ siècle***	55
Ismael Penedo et Leonardo D'Amico	***La culture musicale des Garifuna, communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale***	65
Étienne Bours	***Les Inuit ou l'impossible métissage!***	77
Oriane Chambet-Werner	***Entre jazz et « musiques du monde ». Regards croisés sur la rencontre de l'autre***	91
Laura Leante	***Love you to. Un exemple de rencontre entre musique indienne et musique pop dans la production des Beatles***	103
Corinne Frayssinet Savy	***De l'hybridation à la translittéralité. Le tango: un cante flamenco***	119
Gabriele Marranci	***Le raï aujourd'hui: entre métissage musical et world music moderne***	139
Speranţa Rădulescu	***Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie***	151
Guillaume Samson	***Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues. Le cas du* ségakordéon**	163
Monika Stern	***La permanence du changement, ou les métissages dans la musique du Vanuatu***	179

ENTRETIEN

Vincent Dehoux — ***Quelques certitudes et intuitions argumentées. Entretien avec Bernard Lortat-Jacob*** 203

LIVRES

Yves Defrance — ***The Garland Encyclopedy of Music (suite)*** 221

François Borel — Philippe Bruguière et Jan-Lodewijk Grootaers, ed.: ***La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*** . . 229

Pierre Bec et Éliane Gauzit — Félix Arnaudin: ***Chants populaires de la Grande-Lande*** 231

Luc Weissenberg — Jérôme Cler: ***Musiques de Turquie*** 236

DISQUES

François Borel — ***Une édition des archives de Charles Duvelle (1961-1974)*** 243

Dana Rappoport — ***Deux disques sur les minorités du Viêt-Nam*** 247

Christine Guillebaud — ***Théâtre et danse de l'Inde du Sud: deux publications récentes*** 251

Philippe Bruguière — ***The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*** 254

Jane Harvey — ***Une série de disques sur le dhrupad de l'Inde du Nord*** 256

Franck Bernède — ***Népal. Rituels et divertissements*** 260

Jobonina Razafindrakoto — ***Comores. Gabusi et ndzendze de Mohéli*** 264

François Borel — ***Brésil. Candomblé de Angola. Musique rituelle afro-brésilienne***. 265

RENCONTRE

Veronica Doubleday — ***Musiques du Monde arabe à Alep*** 267

TRAVAUX RÉCENTS — ***Thèses francophones d'ethnomusicologie*** 273

PUBLICATIONS REÇUES. 275

LES AUTEURS 285

DOSSIER
métissages

COMPTES RENDUS

LE MÉTISSAGE EN MUSIQUE: UN MOUVEMENT PERPÉTUEL (Amérique du Nord et Afrique du Sud)

Denis-Constant Martin

Alors que la déferlante des tubes de l'été s'abattait sur la France de 1999, la surprise vint du succès inattendu rencontré par une chanson née dans les cités toulousaines, proposée par un groupe, Zebda[1], qui se positionne lui-même au cœur d'un triangle rock-raï-musette. « Tomber la chemise » (Zebda 1998) lance des paroles festives et consensuelles. L'introduction de cette chanson, le rythme d'ensemble font penser au reggae, avec un contretemps plus accentué et une basse moins mobile que dans l'original jamaïcain, influences rock que souligne encore un court solo de guitare «wa-wa». La mélodie qui les colore est d'une extrême simplicité: appuyée sur un ostinato de basse déclinant un immuable accord majeur, elle est bâtie sur trois notes et possède un léger parfum oriental. De fait, elle ressemble beaucoup aux scies latino-orientales à la mode dans les années 1950, tout particulièrement à l'increvable « Chérie je t'aime, chérie je t'adore » popularisée entre autres par Dario Moreno, l'enfant de Smyrne au sombrero mexicain...

Zebda fait entendre l'écho de l'amalgame, des additions, des mélanges qui ont fabriqué, selon Fernand Braudel, l'identité de la France (Braudel 1986: 17). Ce groupe n'est pas, en cela, fort original; il chante bien des « r » (rock, reggae, rap, raï) où l'on entend, entre autres mais distinctement, battre le cœur des Amériques métisses; il n'est qu'un continuateur des innombrables artisans du brassage qui ont inventé les formes et les sons des musiques populaires modernes. Celles-ci, prises dans leur ensemble, de Bombay au Cap, de Tokyo à Los Angeles, de Buenos Aires à Kinshasa, sont toutes issues de rencontres, de mélanges et de fusions. Il ne pouvait sans doute pas en être autrement, compte tenu de l'histoire de l'humanité et des incessantes migrations qui ont agité les hommes. Pourtant, si le métissage des musiques, de toutes les musiques, apparaît comme une inévitable réalité, la manière dont il s'est constitué, les procédés de sélection des ingrédients entrant dans sa composition, les combinaisons qui ont engendré des nouveautés toujours remises en circulation et incessamment retransformées; autant de processus qui recèlent encore des parts d'inconnu.

Pour en explorer quelques unes, à la suite des travaux entrepris notamment par Alan Merriam (1955), Margaret Kartomi (1981)[2] et Peter Van Der Merwe

---

[1] Jeu de mot sur beurre – sens de *zebda* en arabe dialectal maghrébin – et beur.

[2] Je tiens à remercier Carlos Sandroni pour avoir attiré mon attention sur les travaux de Margaret Kartomi.

(1989), je voudrais revenir sur les conditions sociales dans lesquelles s'est constitué ce que l'on pourrait dénommer le socle nord-américain (ou afro-euro-indo-américain) des musiques populaires modernes. C'est en effet à partir des mélanges et des innovations qui se sont produits dans les Amériques septentrionales que se sont développées la plupart des musiques largement écoutées aujourd'hui. Deux filières d'innovations furent particulièrement fécondes: la première, profane, conduisit des Ménestrels à face noircie (*Blackface Minstrels*) à d'infinies musiques de variété mais aussi au blues, au *country and western*, au jazz, au rock et à tous leurs dérivés; la seconde, sacrée en son premier élan, commença avec les spirituals pour aboutir, après bien des détours, au reggae et au rap.

Contact, échange, métissage, création

Posé face aux habitudes de découpage classificatoire, à l'inclination pour une supposée pureté authentique qui ont longtemps marqué les sciences sociales d'Occident, le métissage est difficile à penser (Amselle 1990). Pour y réussir, il faut abandonner l'idée que mélanges et métissages produisent nécessairement des abâtardissements et des appauvrissements, reconnaître qu'ils sont sources de «dynamiques fondamentales» (Gruzinski 1999: 54) qui se déploient dans des «zones étranges» et mettent en œuvre des procédures inédites (*ibid.*: 241) susceptibles d'engendrer la création.

Au commencement est la rencontre: des hommes se déplacent et en croisent d'autres; ce sont tous des êtres humains (même si certains prétendent le contraire), ils sont donc semblables et pourtant différents. Ce qui les distingue les effraie parfois, les fascine aussi immanquablement; cette ambivalence sous-tend le contact qu'ils établissent, encadre les échanges qui s'ensuivent. Ils peuvent être, ont souvent été, violents; du fait de la peur qui saisit les hommes, de leur volonté de pouvoir ou de leur ambition de conquête, ce sont souvent des coups qui s'échangent. après le contact initial. L'histoire est pleine de ces drames. Mais les coups n'empêchent jamais les objets de circuler (Turgeon 1997), les corps de se frotter, les paroles de s'emmêler (Alleyne 1980; Valkhoff 1972), les musiques de s'enchevêtrer (Dubois 1997; Pacquier 1996). La rencontre de groupes humains est ainsi presque toujours l'occasion d'établir une relation, de domination certes, mais une relation tout de même.

Lorsque la rencontre se produit à l'issue d'un voyage, sur une terre où certains veulent s'établir, qu'ils veulent contrôler, et où ils font venir, pour la mettre en valeur, des personnes originaires d'autres continents, les échanges entre indigènes, colonisateurs conquérants et esclaves ou serviteurs sous contrat (*indentured*) aboutissent à la formation d'un monde nouveau: bien qu'asymétriques, ils reposent sur une certaine réciprocité (Turgeon 1996: 16); tous en sont transformés. Sur fond d'incompréhension et de brutalité, de complicité et de solidarité, dans les malentendus et les à-peu-près (Gruzinski 1996: 144), chacun se forge des repères où l'Autre entre

nécessairement; et tous ces repères, ceux des Uns et ceux des Autres, délimitent ensemble l'univers hybride qu'ils ont désormais en partage[3].

Le contact donne lieu à des transferts culturels[4] qui produisent des métissages d'où surgit la création. Ce qui est en jeu pour toutes les parties au mélange n'est rien moins que l'invention d'une société dans laquelle tous doivent, par souhait, par hasard ou par contrainte, vivre. Or il faut non seulement la bâtir mais encore lui donner sens, des sens qui varient selon les groupes qui les imaginent mais ne peuvent pas être hermétiquement isolés les uns des autres. Le métissage créole[5] doit donc être compris d'abord comme un effort de création qui vise à maîtriser l'environnement et à comprendre, puis souvent à changer, les positions respectives qu'y occupent ses différents habitants. Dans les Amériques, les langues et les religions en ont fourni de nombreuses confirmations. Il n'en va pas différemment pour les musiques.

Conquête et esclavage: un nouveau monde

En Amérique du Nord, dans les espaces où se formeront les États-Unis, vivaient des groupes indigènes. Des Européens venus de divers pays s'y installèrent et prirent progressivement le contrôle des terres s'étendant entre l'Atlantique et le Pacifique. Les colons de la façade orientale, puis du Sud-Est, importèrent des esclaves africains. De 1619 à 1865, de 400 000 à 600 000 personnes, selon les estimations, furent ainsi déportées. Les populations amérindiennes étaient diverses; les envahisseurs européens étaient, au début, souvent originaires d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. Les Africains appartenaient à de très nombreuses sociétés implantées entre les actuels Sénégal et Angola, parfois dans l'intérieur, assez loin des côtes, voire même au Mozambique ou à Madagascar (Curtin 1969; Davidson 1980). Les systèmes sociaux, les religions, les langues, les habitudes alimentaires et les musiques de leurs aires de provenance étaient donc extrêmement différentes. En outre, les esclaves étaient à leur arrivée systématiquement dispersés afin que ne puissent se recomposer des groupes d'originaires (Genovese 1974). Ils vivaient, surtout aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, en contact très étroit, intime, avec les colons, le plus souvent sur de petites fermes où un faible nombre d'esclaves côtoyaient une famille européenne. Dans les villes du Nord, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, les pauvres se

---

[3] Serge Gruzinski (1996: 147) résume clairement les conséquences de la conquête: « L'échange des objets, des femmes [*à quoi il faut naturellement ajouter la musique, D.-C. M.*] et des nourritures est bien évidemment une forme de communication. En ce sens, il autorise un échange d'informations plus ou moins poussé. Mais il ne saurait se réduire à cette dimension, au déploiement d'un langage matériel que l'Autre parviendrait plus ou moins aisément à déchiffrer. Parce qu'il se déroule dans des contextes qui n'existaient pas auparavant – l'interface envahis / envahisseurs –, il est également créateur d'inédit. »

[4] « Dynamiques d'appropriation et processus adaptifs. » (Turgeon 1996: 15).

[5] Dans l'acception que donnent à ce terme Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1989).

Fig. 1: Harun Kenny & The Tulips interprétant un *moppie* (chanson comique). Le Cap, 1999. Photo: Denis-Constant Martin.

trouvaient mélangés sans énormes distinctions d'origine. De ces contacts émergèrent de nouvelles musiques.

Aux mélanges musicaux, les indigènes contribuèrent certainement, bien que leur décimation ait probablement limité leur influence; en tout état de cause, l'apport amérindien aux musiques créoles d'Amérique du Nord a été fort peu étudié (Conway 1995: 315; Nash 1947); tout en postulant son existence, je ne pourrai ici le prendre en compte. Chez les Européens, les historiens s'accordent généralement à reconnaître l'existence d'un noyau anglo-celte autour duquel s'agrégèrent des pratiques musicales nouvelles (Cockrell 1997; Conway 1995). En ce qui concerne les Africains, dispersés, sans grands moyens de communication les uns avec les autres, il leur fallut inventer des langages communs.

L'hypothèse la plus probable est que, placés dans une condition de mort sociale (Patterson 1982), devant la négation de leur humanité, ils réagirent en s'efforçant de se redonner à eux-mêmes le sentiment de leur propre humanité pour mieux la proclamer à la face de ceux qui la refusaient. Dans ce but, deux stratégies étaient concevables pour créer des musiques partagées, indispensables à la vie sociale et manifestant la capacité de création des captifs. La première consistait à utiliser ce qu'il pouvait y avoir de similaire ou de compatible dans les systèmes musicaux des zones de provenance des esclaves, à élaborer en quelque sorte un panafricanisme de l'exil (Martin 1991). La seconde entraînait l'appropriation d'éléments des pratiques musicales des maîtres – là encore surtout de ceux qui se révélaient compatibles avec

les formes «panafricaines» (Nettl 1978; Storm Roberts 1972) –, leur réinterprétation et leur transformation. Ces deux stratégies étaient probablement gouvernées par la nécessité de donner un sens à l'absurdité d'une vie d'esclave, par le besoin de retrouver l'espoir (Depestre 1980).

Visages noirs et ménestrels métis

La pauvreté des sources concernant les pratiques musicales des esclaves aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles interdit de pouvoir reconstituer précisément l'émergence des musiques créoles nord-américaines. Les écrits ou reproductions étudiés par Dena Epstein (1977) donnent quelques traits généraux. Les colons dans leurs souvenirs, les voyageurs dans leurs relations insistent sur le goût des esclaves pour la musique. Ils les montrent jouant des instruments d'origine africaine (tambours, arcs musicaux, flûtes, xylophones) qui auront presque tous disparu au XIX^e^ siècle, du violon qu'ils aimaient particulièrement et de sortes de luths qui préfigurent le banjo. L'évangélisation générale des esclaves ne s'étant amorcée qu'avec les «réveils» (*awakenings*) religieux de 1734 et, plus encore, de 1801, il est à peu près certain que la première génération de ces musiques créoles fut profane. Les esclaves les pratiquaient au travail mais aussi pour leur plaisir et dansaient à leurs sons, sans que nous puissions savoir quels ils étaient; des esclaves domestiques furent organisés en orchestres qui interprétaient pour le divertissement de leurs maîtres les danses européennes alors à la mode.

Avant même que des humanistes du Nord ne commencent à collecter des chants religieux pendant la guerre civile (Allen, Ware, Garrison 1951), des amuseurs blancs furent frappés par ce que jouaient, chantaient et dansaient les esclaves noirs du Sud et les prolétaires afro-américains libres du Nord. Le théâtre anglais avait fait entendre, dès le XVIII^e^ siècle, des *Negro Songs* lors des entractes et les visages noircis étaient habituels dans certains rituels carnavalesques ou de charivari. Ces pratiques furent transposées en Amérique du Nord (Cockrell 1997: 32-33). Mais la présence d'un grand nombre de Noirs ne pouvait manquer de transformer ces premiers *Blackface Comedians*.

L'américanisation, la créolisation apparaissent au grand jour en 1827 avec «Long Tail Blue», chanson qui met en scène un personnage de dandy noir, élégant et habile, somme toute plutôt positif (Lewis 1996). «Jim Crow», présenté par Thomas D. Rice au Bowery Theater de New York en transforme l'allure: le Noir joué par un Blanc devient une parodie de l'Américain (noir) en pleine ascension sociale que montrait «Long Tail Blue», pourtant il demeure d'une grande ambiguïté. Jim «le Corbeau» est un Noir animalisé, il est en haillons, mais il est habile danseur et les mots qu'il chante composent une chanson d'exploits qui inclinera parfois vers l'anti-esclavagisme (Cockrell 1997: chap. 3). 1834 voit naître «Zip Coon»: l'animalisation se poursuit avec un terme (dérivé de *racoon*, raton laveur) qui, désignant les Afro-Américains, demeurera extrêmement injurieux; cette fois, le Noir semble ridiculisé, et sa prétention d'être bien éduqué et

Fig. 2: *Grand March Past* de la troupe de *coons* Penny Pinchers All Stars. En tête, les *drum majors*. Le Cap, Coon Carnival, Janvier 1994. Photo: Denis-Constant Martin.

cultivé est sévèrement moquée. Pourtant celui qui véritablement incarna Zip Coon, George Washington Dixon, chanteur, journaliste, contempteur de l'immoralité maintes fois traduit devant les tribunaux et soupçonné d'être lui-même un mulâtre, lui donna sans doute une image plus complexe soulignant par le grotesque les injustices faites aux petites gens alors que Andrew Jackson était Président des États-Unis (Cockrell 1997: chap. 4).

Jusqu'à la fin des années 1830, les *Blackface Minstrels* présentent des numéros individuels dans des spectacles qui ne leur sont pas exclusivement consacrés. Certains de ces solistes renommés sont d'ailleurs noirs, tels le plus fameux des danseurs, William Henry Lane dit Juba dont Charles Dickens vantera la virtuosité, et Horace Weston, le maître incontesté du banjo (Winter 1996). Un changement important se produit au début des années 1840 avec l'apparition de troupes de *Minstrels*: d'abord un quatuor associant le violon et le banjo, le tambourin et les *bones* (morceaux d'os, de métal ou de bois entrechoqués) dont les membres chantent, dansent et racontent des blagues. Modèle du genre, les Virginia Minstrels de Dan Emmett se produisent à New York puis à Boston en 1843 et feront beaucoup d'émules (Nathan 1977). Dès lors, le burlesque perd de son ambiguïté. Le *Blackface Minstrel*, né du métissage et des aspirations d'une jeunesse bigarrée maltraitée par les débuts de l'industrialisation américaine (Bean, Hatch, McNamara 1996; Cockrell 1997; Lhamon 1998) devient caricature raciste.

Dans ces conditions, ce sont des artistes afro-américains qui reprennent le paradoxe et l'ambivalence. William Henry Lane et Horace Weston étaient des étoiles isolées. Après 1865, des troupes de Minstrels noirs se multiplient. Les conventions du genre demeurent: les comédiens sont noirs, il ne s'en noircissent pas moins le visage. Mais leur répertoire est élargi et, bien que l'on manque de données

précises en ce domaine, on peut penser que leur interprétation des « chansons de plantations » devait trancher sur celle des comédiens blancs. En outre, ces troupes donnent à des compositeurs noirs l'occasion de faire montre de leur talent. Ainsi, on peut, dans la brièveté la plus sommaire, suivre le développement d'un art afro-américain du spectacle qui irait des Georgia Colored Minstrels créés dès 1865 à Indianapolis aux compositeurs et chefs d'orchestre Ford Dabney et James Reese Europe, dont le rôle fut insigne dans l'avènement du jazz, en passant par les danseurs Bert Williams et George Walker, inventeurs de la revue musicale (Winter 1996). Revues et comédies musicales supplanteront les *Minstrel Shows*, mais c'est un visage noirci, celui de Al Jolson, qui apparaît pour chanter « Dirty Hands, Dirty Face » dans le premier film « parlant » de l'histoire du cinéma, *The Jazz Singer* de Alan Crossland (1927). Dans les domaines de la musique, du chant, de la danse, de la conception d'ensemble d'une performance, les *Minstrels* montrèrent l'invention d'une forme américaine, créole, métissée du divertissement. Cette forme s'exporta dans le monde entier : en Europe, en Asie, aux Antilles, en Afrique de l'Ouest et du Sud.

Des spirituals à la musique de l'âme

Les musiques et danses qui, dans la première moitié du XIX^e^ siècle, fascinèrent de jeunes Blancs au point qu'ils voulurent les adopter et qu'elles les incitèrent à faire profession de comédien, avaient sans doute pris forme au cours du XVIII^e^ siècle. Le banjo existait alors, parfois accompagné de tambours, et faisait danser même des Blancs à l'occasion (Conway 1995) ; le chant profane était évidemment pratiqué par les esclaves. C'est durant la même période qu'on trouve les traces d'une participation noire à la fondation des christianismes américains. Les « réveils » religieux de 1734 et 1801 combinent un style de prédication enflammé, émotionnel, et le chant collectif ; Blancs et Noirs se mêlent dans les *Camp Meetings*[6]. Aux premiers temps de l'entrée des Afro-Américains en christianisme, le répertoire des chants est surtout composé d'hymnes européennes, le plus souvent modales, sans accents réguliers. Elles sont mélodiquement proches des chansons anglo-irlandaises, mais font l'objet de broderies individuelles qui éloignent le chant en groupe du strict unisson. Au surplus, en Amérique se développe la pratique du *lining out*, énonciation d'un vers par le chantre et reprise par la congrégation, qui donne une allure responsoriale au chant, non sans laisser place au tuilage. Les hymnes classiques tirées du *Bay Psalm Book* de 1640 ou du *Hymns and Spiritual Songs* publié par Isaac Watts en 1707 ne seront jamais abandonnées, mais des cantiques d'un type inédit apparurent, notamment dans le maelström des *Camp Meetings*, à quoi l'on donnera le nom générique de *spiritual songs*. Ce répertoire est en partie partagé par Noirs et Blancs mais les uns et les autres vont aussi composer des chants qu'ils considèrent comme leurs. S'agissant des Afro-Américains, ce sont ces chants que

[6] Réunions de masse tenues en plein air ou sous des tentes, durant habituellement plusieurs jours.

Fig. 3: Anwar Gambeno, directeur musical de The Tulips, jouant du tambour *ghoema*. Le Cap, 1999. Photo: Denis-Constant Martin.

collectent au cours de la guerre civile des femmes et des hommes venus du Nord, pour composer *Slave Songs of the United States*.

Après l'abolition, des écoles et *Colleges* pour anciens esclaves sont créés; le chant y est enseigné, des chorales s'y forment. Elles interprètent les spirituals noirs en les coulant dans des formes européennes, notamment l'harmonisation en quatre parties. De ces ensembles, souvent baptisés *Jubilee Singers*, sortiront les *quartets* qui deviendront les hérauts privilégiés du chant religieux afro-américain modernisé, les *gospel songs* diffusés à partir de la fin des années 1920. Ces chants évangéliques apparaissent par suite de l'inclusion dans la musique des cantiques d'éléments empruntés aux genres profanes, blues et jazz (Martin 1998). Cette interinfluence entre musiques noires sacrées et profanes ne cessera jamais. Elle stimulera l'évolution des musiques religieuses; elle nourrira l'apparition de styles profanes nouveaux, notamment de la *soul music* dans les années 1960, puis du rap qui puise à toutes les sources de la parole afro-américaine, telle qu'elle est prêchée et chantée dans les temples notamment. Gospel et *soul music* voyageront aussi, comme les spirituals à la fin du XIX^{e} siècle, et le reggae n'aurait sans doute pu être imaginé si de jeunes Jamaïcains n'en avaient été bercés (Constant 1982).

Le Cap, carrefour de métissages

Spirituals et gospel songs touchèrent l'Afrique du Sud au point que l'hymnodie africaine en fut fortement imprégnée. Jazz, rap et reggae y ont été adoptés et reformulés (Coplan 1985: 44-46; Martin 1992). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les *Blackface Minstrels* eurent un impact dont on a peine aujourd'hui à imaginer la force. Non seulement chez les Blancs mais plus encore chez les Africains (Erlmann 1991) et ceux que l'on nomme en français les Métis (*coloureds*). La manière dont ils se sont emparés d'éléments essentiels de la ménestrandie américaine est intéressante parce qu'elle illustre encore d'autres procédures de métissage (Martin 1999).

L'expérience des Métis possède un certain nombre de points communs avec celle des Afro-Américains, à commencer par l'esclavage. Celui-ci dura, dans la colonie du Cap, de 1652 à 1834. 26,4 % des esclaves vinrent d'Afrique (surtout Mozambique et Afrique occidentale); 25,9 % d'Inde (Bengale, Malabar Coromandel) et de Ceylan; 25,1 % de Madagascar; 22,7 % des actuelles Indonésie et Malaisie (Shell 1994). Comme en Amérique du Nord, il leur fut impossible de reformer des communautés d'origine et, pour survivre, ils durent réinventer une culture originale mêlant des apports de leurs régions de provenance et des éléments empruntés à leurs maîtres, principalement des Hollandais. Lorsqu'une politique systématique de ségrégation raciale commença d'être mise en place à la fin du XIX^e siècle, le groupe métis fut conçu par les autorités comme un assemblage de personnes qui n'étaient visiblement ni européennes ni africaines. Furent donc inclus parmi les Métis: les descendants d'esclaves, les fruits d'unions entre colons européens et aborigènes khoikhoi («Hottentots»), des descendants des «Noirs libres», en majorité musulmans, originaires des Indes orientales et des «personnes de couleur»: des Noirs américains, des Antillais qui avaient décidé de s'installer au Cap.

Au XIX^e siècle, l'un des événements les plus importants de la vie sociale au Cap est le Nouvel an. Parades de rues, chants et danses en forment le programme, inspiré sans doute et par les célébrations de Noël et de l'Épiphanie aux Pays-Bas, et par les charivaris britanniques qui terminaient l'année. Les esclaves et leurs descendants y participent, d'autant plus que, comme aux États-Unis, leur goût et leur talent pour la musique sont fréquemment relevés. En Afrique du Sud aussi, on connaît des orchestres d'esclaves jouant les danses et les musiques à la mode en Europe et, après l'abolition, les musiciens les plus actifs au Cap seront, à côté des militaires, des Métis. Lorsque des troupes de *Blackface Minstrels*, blancs d'abord en 1862, puis afro-américains, les Virginia Jubilee Singers de Orpheus McAdoo en 1890 (Erlmann 1991: 21-53), visitent l'Afrique du Sud, ils exercent une fascination telle que nombre de musiciens métis du Cap les imitent. Tant et si bien que, dans les troupes de carnaval du début du XX^e siècle, figureront régulièrement des *Coons*[7] et qu'ils deviendront le masque presque unique du *Coon Carnival* à la fin des années 1930.

---

[7] Presque tous les membres et responsables des troupes ignorent le sens de ce terme aux États-Unis; il a perdu, dans la classe ouvrière métisse d'où vient la masse des carnavaliers, toute connotation injurieuse.

Mais ces fêtes et leurs musiques sont par ailleurs imprégnées d'islam oriental. Il est pratiqué discrètement, dès la fin du XVII[e] siècle, par des personnalités religieuses et politiques déportées des Indes orientales néerlandaises vers l'Afrique du Sud. Au début du XIX[e] siècle, les conversions sont nombreuses : chez les esclaves ou anciens esclaves, chez quelques Européens même. L'Islam qui se développe dans la colonie du Cap est soufi ; ses rituels accordent une place importante à la musique. La vie sociale des musulmans résonne elle aussi de musiques variées, qu'il s'agisse de chanter lors des mariages, de danser à l'occasion de pique-niques ou de faire la fête la nuit du 31 décembre. A la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle prennent forme des répertoires mêlés qui deviennent l'apanage des Métis et sont utilisés non plus seulement lors de réunions familiales, religieuses ou sociales, mais aussi en diverses occasions marquant désormais les fêtes du Nouvel an : les parades de rue, dans la nuit du 31 décembre au 1er janvier ; le carnaval des *Coons*, les 1[er] et 2 janvier, puis plusieurs samedis de janvier ; les compétitions des *Malay Choirs*[8] qui commencent généralement en janvier. Ces répertoires sont essentiellement vocaux et on peut les rassembler en deux catégories principales : des répertoires créoles et des répertoires importés.

Les seconds consistent en la reprise et l'adaptation, sans transformation radicale, de formes musicales populaires ailleurs, surtout aux États-Unis : la chanson américaine, les standards utilisés en jazz, les airs de variété, la *soul music*, le rap, jusqu'à la techno, parfois même des aria d'opéra, apparaissent au cours du *Coon Carnival*. Les répertoires créoles représentent l'aboutissement du métissage particulier qui s'est produit dans la région du Cap et a fourni une des bases sur lesquelles se sont construites les cultures sud-africaines contemporaines. Tout d'abord les *moppies*, chansons comiques interprétées aussi bien par les troupes de carnaval que par les *Malay Choirs* en compétition. Si leurs mélodies sont souvent empruntées aux fonds populaires internationaux et assemblées en pot-pourri, le type de performance auquel elles donnent lieu est spécifique. Au rythme très simple du tambour *ghoema*[9], joué sur un tempo vif, un soliste chante un texte amusant et le souligne de mouvements des bras et des mains (en partie inspirés des *Blackface Minstrels*), un chœur lui répond en pratiquant une sorte de petite marche dansée sur place. Ensuite les *nederlandsliedjies*[10]. Après une introduction qui fait entendre le petit ensemble à cordes (guitare, banjo, mandoline, violoncelle, parfois violon) accompagnant les vocalistes, devant un chœur qui chante des accords appartenant à l'harmonie tonale européenne, un soliste brode des ornements au parfum « oriental » qui évoquent fortement le *kroncong*, genre lui-même issu de l'appropriation

---

[8] Chœurs masculins comptant en majorité des musulmans. Certains chanteurs et directeurs musicaux des Malay Choirs participent aussi aux ensembles vocaux des troupes de *Coons*.

[9] Particulier au Cap bien que construit sur un modèle rencontré ailleurs, celui du petit tonneau dont une des extrémités est recouverte d'une peau tendue. Le tambour *ghoema* répète le plus souvent en accompagnement des *moppies* à quatre temps un motif basé sur la formule croche pointée / double croche / noire.

[10] Dont la dénomination (chansons hollandaises) suggère que certains thèmes sont venus des Pays-Bas à différentes époques, mais qui n'en sont pas moins une création originale des musiciens métis du Cap ; ils sont chantés par les *Malay Choirs*, dans la rue la nuit du Nouvel an et en compétition.

par des Indonésiens d'instruments et de chansons portugais et développé notamment par des Métis luso-indonésiens à partir du XVI[e] siècle. Il est donc probable qu'une forme première de *kroncong*, apportée par des esclaves indonésiens, ait compté au nombre des composants initiaux des chants de mariage musulmans d'où devaient sortir les *nederlandsliedjies*, et ait modelé le style des cordes pincées qui préludent et les accompagnent[11].

Les fêtes du Nouvel an sont l'occasion privilégiée de l'étalage de ces mélanges qui relatent l'histoire du Cap. Dans la nuit du 31 décembre, les *Malay Choirs* défilent en chantant des moppies, quelquefois des *nederlandsliedjies*, au son du *ghoema* et des cordes. Le 1er janvier commencent les compétitions, de chant, d'orchestres, de danse, entre les troupes de *Coons*. Leur «uniforme» est un lointain héritier du costume des Ménestrels américains qui visitèrent l'Afrique du Sud: certains ont encore la face noircie avec un trait blanc autour de la bouche et des yeux. Au programme musical figurent des *moppies* qui servent aussi comme chants de marche pour les défilés du 2 janvier, et toutes sortes de chansons importées. Un peu plus tard en janvier, si le ramadan ne tombe pas alors, commencent les concours des *Malay Choirs* au cours desquels les chanteurs doivent obligatoirement revêtir une tenue associant un costume-cravate à un fez et interpréter quatre répertoires, dont les *moppies* et les *nederlandsliedjies*, auxquels s'ajoutent les «solos» et les *combined chorus*, bien moins originaux. L'ensemble des fêtes[12] constitue évidemment un événement dont l'importance est autant sociale que musicale.

Le Cap permet de prendre conscience, peut-être mieux que les États-Unis, de l'emboîtement et de la reproduction des métissages. La rencontre entraîne l'échange qui provoque le métissage d'où sort la création; cette création, à son tour, circule inévitablement, participe à de nouvelles rencontres, entre dans de nouveaux mélanges qui aboutissent encore à d'autres créations. L'histoire des musiques populaires modernes n'est pas autre chose que l'histoire de ces périples musicaux aujourd'hui étendus au monde entier et qui, en chaque point du globe, parce que chaque rencontre y est unique, engendrent de l'inouï. Dans certains cas, la fusion peut être totale au point qu'il devient difficile de discerner les composants fondateurs, ce qui est en général le cas des musiques afro-nord-américaines dont l'allure s'est fixée à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle. Ailleurs, en Guadeloupe par exemple, des répertoires allant du plus au moins créole peuvent demeurer juxtaposés (Lafontaine 1983 et 1985). Au Cap, les répertoires créoles portent encore la marque sensible des influences originelles et ils coexistent avec des répertoires importés, mais c'est la situation de performance, les fêtes du Nouvel an, qui leur donne tout leur sens (Martin 1995).

---

[11] Je tiens à remercier Dana Rappoport pour avoir attiré mon attention sur la parenté entre *nederlandsliedjies* et *kroncong*.

[12] Qui comprend également les compétitions de *Christmas Choirs*, fanfares chrétiennes jouant des cantiques à la manière des cliques de l'Armée du salut.

Métiers à métisser

En Amérique du Nord et en Afrique du Sud se sont développées deux filières de métissage qui ont fini par s'entrelacer. Les mélanges nord-américains sont entrés dans l'élaboration des pratiques musicales créoles d'Afrique du Sud, tout comme ils ont servi de ferment à l'épanouissement de la plupart des musiques populaires contemporaines. Tenter de reconstruire les processus qui ont pris place aux États-Unis et en Afrique du Sud permettra peut-être de tirer quelques enseignements généraux sur les dynamiques du métissage musical et leurs significations.

Comme point de départ, la seule assurance est celle que les esclaves d'Amérique du Nord faisaient de la musique ; le premier indice de la nature créole de leurs productions est sans doute le banjo. Mentionné dès 1754, plus précisément décrit sous le nom de *bandore* ou *banjor*, il n'est pas, comme le voudrait Cecelia Conway, un instrument africain transplanté mais bien un cordophone nouveau, compromis bricolé de la guitare – peut-être aussi du cistre – dont il a la table d'harmonie plate et le chevalet, et de différents types de luths africains auxquels il doit sa caisse de résonnance, faite à l'origine en calebasse, recouverte d'une peau tendue. Ses techniques de jeu peuvent avoir été héritées d'Europe et d'Afrique ; elles l'étaient probablement des deux. Quant à la musique qu'il produisait à sa naissance, il paraît difficile de la décrire précisément, sauf qu'à la fin du XVIII[e] siècle un observateur la disait improvisée (Conway 1995 : 304-305). L'instrument est repris par les Blancs au XIX[e] siècle et, sensiblement remodelé, il acquiert des frettes et une cinquième corde chevillée à mi-manche. Il devient l'emblème des *Minstrels* avant de prendre place dans les premiers orchestres de jazz et dans les ensemble blancs qui jouent le *Country and Western*. Instrument métissé imaginé par les premiers Afro-Américains, il est ainsi devenu une illustration de l'américanité musicale.

Les *Blackface Minstrels* fournissent un exemple plus complexe des échanges qui ont abouti au métissage. Au commencement, des comédiens blancs s'approprient des formes créoles créées par des Noirs. Quelques uns de ceux-ci parviennent à faire reconnaître leur talent en *blackface*, jusqu'à infléchir sensiblement le genre après la guerre civile. Les tentatives pour reconstituer la musique des *Minstrel Shows* mettent en évidence les caractéristiques suivantes, qui pourraient avoir été typiques des Virginia Minstrels (Winans 1985 et 1996) : une fonction prédominante de la mélodie, le banjo la jouant en note à note et non en accords, basée sur des motifs très courts et répétés utilisant le plus souvent des intervalles conjoints ; une tonalité généralement majeure, dans la tradition des îles britanniques, avec des épisodes modaux ou pentatoniques, mais commençant à intégrer des éléments blues vers 1844 (Nathan 1977 : chap. 12 et 13) ; une mesure à quatre temps, avec des accents réguliers mais devenant parfois irréguliers qui, combinés à des syncopes, tendent à les placer sur le contretemps européen. Les solos instrumentaux sont fréquents et donnent au banjo et au violon la possibilité de broder sur la mélodie. Les quatre voix des premiers Virginia Minstrels chantaient à l'unisson mais, très vite, les *Minstrels* adopteront une polyphonie à quatre parties dont le *Barbershop Singing* procure sans doute aujourd'hui encore une idée (Averill 1999). L'examen des partitions publiées de quelques chansons fameuses, « Jim Crow » (Cockrell 1997 : 77), « Zip Coon », qui

survivra longtemps sous le titre de «Turkey in the Straw» (ibid.: 95), «Old Dan Tucker» (*ibid.*: 158-159) permet de préciser d'autres traits: la construction des mélodies sur des segments de quatre mesures qui confèreront au thème une carrure courante de 16 mesures; la présence fréquente d'un pentatonisme anhémitonique sous-jacent, quelle que soit l'armature indiquée, construit sur une succession, comptée en demi-tons, de 2 2 3 2 3[13]; l'utilisation récurrente d'une figure rythmique croche pointée-double croche. Celle-ci, qui constitue la véritable signature de «Jim Crow», puisqu'elle est systématique dans les mesures sur lesquelles le personnage danse, introduit une dynamique rythmique particulière qui ira en se développant par la suite. On commence à percevoir comment, sur un tronc européen solidement enraciné dans un terrain anglo-irlando-écossais, ont été greffés des éléments créoles, notamment en ce qui concerne l'harmonie et le rythme.

Les descriptions que nous possédons du chant religieux, avant et après l'abolition de l'esclavage, permettent d'affiner cette reconstitution du processus américain de métissage musical. Les recueils de spirituals, d'abord notés par des Blancs, puis assemblés par d'anciens esclaves, confirment les caractéristiques mélodiques et harmoniques entrevues dans les chansons de ménestrels; ils mettent en évidence l'utilisation systématique de progressions fondées sur la succession tonique, sous dominante, dominante (I, IV, V) qui, en diverses variantes, demeurera présente dans la plupart des musiques américaines du XX[e] siècle, à commencer par le blues. Toutefois, les auditeurs blancs de services religieux noirs insistent sur la difficulté à discerner si le mode utilisé est majeur ou mineur, il leur semble parfois que les chanteurs passent de l'un à l'autre. Cette impression, complétée par la mention d'ornementations mélismatiques, de glissandos, de trilles improvisés, laisse penser que, dans la pratique du chant, des altérations étaient fréquentes qui pouvaient abolir la différence entre majeur et mineur. Il est probable que ces altérations annonçaient ce qu'on nommera plus tard les *blue notes*[14]. D'autant plus que les timbres étaient naturels, suceptibles de rendre difficile une perception exacte des hauteurs, et que les polyphonies étaient complexes. Ici encore, les descriptions hésitent: si les structures responsoriales ne font pas de doute, elles n'interdisent pas des tuilages soliste/chœur; quant aux tutti, on les traite d'unisson, de faux unisson, de polyphonies sans parties ou de polyphonies à plusieurs parties... Il existait sans doute une grande variété de manières de chanter ensemble durant les services, proches des pratiques méthodistes européennes dans les églises méthodistes afro-américaines du Nord, mais certainement fort différentes dans les rassemblements du Sud. L'analyse la plus pertinente de ces chants collectifs est sans doute celle que placèrent dans leur introduction les collecteurs de *Slave Songs of the United States* (Allen, Ware, Garrison 1951: v): «Ils ne pratiquent pas une polyphonie à différentes parties, au sens où nous l'entendons, et pourtant il semble qu'il n'y ait jamais deux personnes à chanter la même chose. Celui qui entonne lance souvent en

[13] Soit à partir de sol (cas de la partition citée de «Zip Coon»): sol la si ré mi (sol), ce qui correspond au type I dans la classification que Simha Arom reprend de Constantin Brăiloiu (Arom 1997).

[14] Abaissement d'un demi-ton de la tierce, de la septième et de la quinte d'une gamme majeure diatonique, procédé systématiquement utilisé dans les blues et le jazz, et leurs dérivés.

improvisant les mots de chaque strophe et les autres, qui lui fournissent la "base" comme ils disent, attaquent le refrain, ou même se joignent au solo, quand les paroles leur sont devenues familières. Lorsque la "base" commence, l'entonneur souvent s'arrête, laissant deviner le reste des vers, ou parfois permettant à un autre chanteur de les compléter. Quant à ceux qui fournissent la "base", ils semblent suivre leur fantaisie, commençant quand il leur plaît, s'arrêtant à leur convenance, attaquant une octave au dessus ou en dessous (au cas où ils ont pris la mélodie trop haut ou trop bas), ou émettant une autre note s'accordant avec le reste, de sorte qu'ils produisent un effet d'une complication et d'une variété merveilleuses, et pourtant avec la mesure la plus parfaite et rarement la moindre dissonance». On peut retrouver aujourd'hui ces formes de polyphonies dans les enregistrements de chant congrégationnel (*Wade in the Water*, 1994) ou dans ceux du groupe vocal féminin Sweet Honey in the Rock (1995).

Certains chants ou certaines phases des interprétations semblent avoir été non mesurés, construits sur un *surge*, une vague, un élan plus que sur une pulsation régulière, pratique conservée jusqu'à aujourd'hui. Lorsque la musique est clairement mesurée, elle est décrite comme syncopée; les accents sont volontiers placés à contretemps et systématiquement hors des temps forts de la musique européenne. En outre les accents marqués par les voix, les frappements de mains, les battements de pieds, les mouvements du corps lorsqu'il y a danse ne coïncident pas et produisent donc une polyrythmie complexe.

De ce survol des musiques américaines qui émergent entre le XVII^e^ et la fin du XIX^e^ siècle, il semble qu'en dépit des lacunes qui demeurent dans notre connaissance de l'histoire, on puisse imaginer le cheminement suivant. Dans une période initiale, qui nous est pratiquement inconnue, des premiers mélanges se sont opérés, d'une part entre différentes musiques africaines, d'autre part entre ces musiques, les résultats de leurs mélanges et diverses musiques européennes, dont le centre de gravité était vraisemblablement issu des pratiques propres aux îles britanniques. Le témoin le plus convaincant qui nous soit parvenu de cette première étape de créolisation est le banjo, adopté par les *Blackface Minstrels*. Ceux-ci, héritiers de la tradition théâtrale des *Negro Songs*, chansonniers familiers des répertoires britanniques, reprirent avec sans doute au début (avant 1840) une assez grande fidélité les pratiques créoles qu'ils découvraient chez les Noirs. Dans leurs productions, on voit apparaître les premiers signes des traits qui allaient devenir typiques des musiques américaines du XX^e^ siècle, notamment la broderie qui se développera en improvisation; le remodelage de l'harmonie tonale académique qui, combinée à des pentatonismes anhémitoniques rencontrés aussi bien en Afrique que dans les musiques anglo-celtes, favorisera l'utilisation des inflexions sur des «notes bleues»; une tendance, encore lègère, à déplacer les accents sur le contretemps. Les chants religieux suivirent une route parallèle, et sans doute de nombreuses traverses existaient-elles. On y décèle bien davantage la prédilection pour l'ornementation, on y devine des polyphonies qui ne correspondent à aucune formule européenne ou africaine et on y constate la persistance d'une propension à la polyrythmie. A la fin du XIX^e^ siècle, dans les spectacles des *Minstrels* afro-américains qui intégraient les spirituals chantés par les chorales *jubilee,* et dans les premières revues qui les prolongèrent, pour

lesquelles furent écrites des partitions orchestrales sensibles aux innovations des compositeurs de ragtime, germèrent les éléments qui définiront le jazz. La musique que jouaient les premiers banjos n'a pas pour autant cessé de se développer dans les zones rurales, où elle côtoyait aussi la ballade et le chant épique britanniques. Bref, on peut dire que de là sortira le blues. Chants religieux, jazz, blues: rien moins que l'origine de la plupart des musiques populaires contemporaines.

L'exemple des Métis de la région du Cap souligne deux faits importants. D'abord que les métissages américains ont très rapidement touché les quatre coins du monde, ou presque. Ensuite que les métissages se combinent volontiers, ce que l'histoire des États-Unis laissait déjà soupçonner. Dans la colonie du Cap, le mélange des pratiques musicales des zones d'origine des esclaves fut inévitable, comme en Amérique du Nord; il inclut des éléments déjà métissés, le *kroncong*, qui furent combinés à des formes européennes de chant choral; il absorba probablement, parce que les musulmans du Cap étaient en contact avec leurs coreligionnaires d'Afrique orientale, de la péninsule arabique et de Turquie, des éléments venant de ces régions. C'est à ce substrat créole que vint s'ajouter l'influence des *Blackface Minstrels* américains. Ce sont donc trois types de métissages que l'on peut distinguer au Cap: dans un creuset local s'effectuent tous les mélanges, est fondue une créolité propre du Cap; y entrent, outre des composants européens, africains et asiatiques, des métissages luso-asiatiques et des métissages américains[15].

L'identité des mélanges

Dans l'état actuel de nos connaissances, les métissages américains qui sont ensuite entrés un peu partout dans d'autres mélanges peuvent être résumés comme suit. Une grande variété de types mélodiques a subsisté. Chez les Minstrels, la mélodie semble être restée proche du modèle britannique bien que l'on y discerne des organisations en brefs motifs répétés, existant aussi dans les spirituals qui lui donnent une allure plus discontinue. En fait, ces productions dénotent une grande plasticité mélodique, d'autant plus que pour les Ménestrels et les chanteurs religieux, l'important n'était pas la restitution exacte d'une composition fixée, mais la possibilité de l'ornementer ou d'en proposer des variations. Pratiques européennes populaires et pratiques africaines convergeaient sur ce point.

Les fondations harmoniques sont clairement empruntées à l'Europe: la progression I, IV, V, très répandue dans les hymnes, notamment méthodistes, du XVIII^e siècle en fournit la structure élémentaire. Pourtant, dans ce cadre, la prégnance des

[15] Le *ramkie* en est peut-être le témoin: ce luth adopté par les Khoikhoi au XVIII^e siècle, était sans doute une adaptation, à partir d'un modèle indigène, d'un instrument portugais apporté en Afrique du Sud par des esclaves des Indes néerlandaises. Des Khoikhoi, il repassera aux Métis et aux Africains bantouphones. Utilisé surtout pour jouer des accords, il sera supplanté par le banjo qui le relaiera dans cette fonction, non sans que des formes intermédiaires ne soient apparues, comportant en particulier une corde aiguë chevillée à mi-manche, comme l'instrument des *Minstrels* (Kirby 1939; Rycroft 1984).

pentatonismes anhémitoniques, connus dans les musiques britanniques, constatés dans les cantiques méthodistes et fréquents en Afrique, n'est pas effacée. Ces pentatonismes sont, en particulier dans les spirituals, de types divers; l'un des plus courants étant le premier (2 2 3 2 3) (Maultsby 1974). Ils ouvrent des espaces pour l'ornementation qui, chantée, jouée sur un banjo au commencement dépourvu de frettes ou sur le violon, utilise volontiers inflexions et glissandos. Ces derniers intègrent des hauteurs qui brouillent l'opposition majeur/mineur et qui, en particulier lorsqu'il faudra les rendre au clavier ou les écrire, seront fixées en *blue notes*. Cette reformulation de l'harmonie européenne, probablement amorcée dans l'entrelacs des broderies au sein de polyphonies originales devant beaucoup à l'Afrique, enchassée dans une conception cyclique du temps qui se matérialisera en formes de 12, 16 ou 32 mesures et imposera les cadres de l'improvisation, est l'une des innovations déterminantes des métissage américains.

L'autre étant d'ordre rythmique. On sent s'esquisser, dans les chansons de *Minstrels* comme dans les spirituals, un déplacement habituel des accents des temps forts européens, vers les temps faibles. On peut se demander si, dans l'amalgame de musiques européennes énonçant une alternance régulière de temps forts et de temps faibles, et de musiques, africaines et européennes (psaumes), l'ignorant, la propension panafricaine à la contramétricité[16] n'a pas suscité ce glissement. La polyrythmie que n'abandonneront jamais les chants religieux, que le jazz intégrera et redéveloppera, favorisait sans doute cette tendance qui deviendra une des caractéristiques rythmiques des blues et du jazz.

Enfin, les métissages américains produiront le banjo, croisement d'instruments à cordes pincées européens et africains que, finalement, les Blancs américains conserveront plus longtemps que les Noirs. Ces métissages banaliseront aussi une approche non canonique des timbres vocaux et instrumentaux: la priorité étant accordée à l'expressivité, à la communication de l'émotion, tous les sons peuvent être utilisés à cet effet. Prolongeant des pratiques populaires européennes et africaines, les voix religieuses ont démontré l'étendue des possibiltés ainsi offertes, tout comme les instrumentistes, de jazz, de blues et de *rhythm and blues*, jusqu'aux DJs du rap adeptes du *scratch*.

Ce qui frappe, en fin de compte, est l'évidence déjà soulignée par Margaret Kartomi (1981: 240): toutes les musiques sont, jusqu'à un certain point, similaires ou compatibles et, donc, susceptibles d'entrer dans des processus de métissages. Il convient toutefois de préciser que, dans des situations de contact musical, les musiques ou les caractéristiques musicales qui déclenchent des dynamiques d'innovations sont le plus fréquemment celles qui se recouvrent, qui sont les plus proches, les plus compatibles si l'on peut dire. De ce point de vue, l'Amérique nous rappelle que des convergences existaient entre de multiples musiques africaines et des musiques populaires européennes, notamment des îles britanniques (Martin 1991). Dans la mise en route des dynamiques d'innovation, certains groupes, porteurs de

[16] « La symétrie de l'organisation métrique est systématiquement contrecarrée par les configurations rythmiques suscitant une relation conflictuelle permanente entre l'isochronie métrique de la période et les événements rythmiques qui y prennent place. » (Arom 1998: 183; voir aussi Arom 1988).

pratiques musicales particulières, peuvent, en raison de leur position sociale et / ou du caractère fédérateur de leurs musiques, avoir une influence importante, sans rapport nécessaire avec leur poids démographique : du côté des puissants, des conquérants, comme l'indiquent les Britanniques d'Amérique du Nord ; dans le camp des assujettis, ainsi que le montrent les musulmans d'origine indonésienne dans la colonie du Cap.

Dans des situations d'exil, de déportation et plus encore bien sûr lorsque l'esclavage se trouve au bout du voyage, les caractéristiques musicales innovantes doivent receler un potentiel de sens fort. Si des éléments rythmiques africains ont imprégné les musiques créoles américaines, ce n'est pas en vertu d'un quelconque atavisme, c'est bien parce qu'il s'en trouvait de communs à de nombreuses cultures musicales africaines et parce que le lien entre le rythme, la danse et le corps était capital pour des êtres dont l'apparence révélait la condition d'esclave, la déshumanisation. La réhabilitation implicite du corps par l'utilisation de principes rythmiques partagés fournissait un moyen de regagner l'estime de soi, un ciment communautaire, en même temps qu'un instrument de création musicale. Mais, dans la création d'un nouveau monde auquel la musique contribue à donner du sens, la seule rétention est insuffisante ; il faut la compléter par l'appropriation de ce qui appartient à l'Autre, surtout s'il est conquérant et maître. Le « marronage » de la musique de l'Autre, sa réinterprétation, sa transformation favorisent la construction d'un sentiment d'appartenance communautaire, correspondent à l'invention d'un discours identitaire (Turgeon 1997 ; Trebinjac 1997). La musique, toute métisse qu'elle soit, devient ainsi le blason sonore d'un groupe. Mais, création du mélange, elle est vouée à entrer dans d'autres mélanges d'où sortiront de nouveaux métissages innovants dont d'autres groupes feront leur emblème. Le métissage est un mouvement perpétuel.

Références

ALLEN William F., WARE Charles P., GARRISON Lucy McKim (eds).
1951 [1867] *Slave Songs of the United States*. New York : Peter Smith.

ALLEYNE Mervyn C.
1980 *Comparative Afro-American, An Historical-Comparative Study of English-Based Afro-American Dialects of the New World*. Ann Arbor : Karoma.

AMSELLE Jean-Loup
1990 *Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot.

AROM Simha
1988 « "Du pied à la main" : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale*, 1er trimestre : 16-22.
1997 « Le syndrome du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae* 1 (2) : 139-163.
1998 « "L'arbre qui cachait la forêt", principes métriques et rythmiques en Centrafrique », *Revue belge de musicologie* 52 : 179-195.

AVERILL Gage
1999 « Bell tones and ringing chords : sense and sensation in barbershop harmony », *The World of Music* 41 (1) : 37-51.

BEAN Annemarie, HATCH James V., McNAMARA Brooks, eds.
1996 *Inside the Minstrel Mask, Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*. Hanover: Wesleyan University Press.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël
1989 *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard.

BRAUDEL Fernand
1986 *L'identité de la France, espace et histoire*. Paris: Arthaud-Flammarion.

COCKRELL Dale
1997 *Demons of Disorder, Early Blackface Minstrels and Their World*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONSTANT Denis
1982 *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*. Marseille: Parenthèses.

CONWAY Cecelia
1995 *African Banjo Echoes in Appalachia, A Study of Folk Traditions*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

COPLAN David B.
1985 *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. London: Longman.

CURTIN Philip D.
1969 *The Atlantic Slave Trade, A Census*. Madison: The University of Wisconsin Press.

DAVIDSON Basil
1980 *Black Mother: Africa and the Atlantic Slave Trade*. Harmondsworth: Penguin.

DEPESTRE René
1980 *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont.

DUBOIS Paul-André
1997 *De l'oreille au cœur, naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de la Nouvelle-France, 1600-1650*. Sillery (Québec): Septentrion.

EPSTEIN Dena J.
1977 *Sinful Tunes and Spirituals, Black Folk Music to the Civil War*. Urbana: University of Illinois Press.

ERLMANN Veit
1991 *African Stars, Studies in Black South African Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.

GENOVESE Eugene D.
1974 *Roll, Jordan, Roll: The World The Slaves Made*. New York: Pantheon.

GRUZINSKI Serge
1996 «Découverte, conquête et communication dans l'Amérique ibérique: avant les mots, au delà des mots», *in* Turgeon, Delâge, Ouellet (dir.): 141-154.
1999 *La pensée métisse*. Paris: Fayard.

KARTOMI Margaret
1981 «The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts», *Ethnomusicology* 25(2): 227-249.

KIRBY Percival R.
1939 «Musical instruments of the Cape Malays», *South African Journal of Science* 36, december: 477-488.

LAFONTAINE Marie-Céline
1983 «Le carnaval de l'»Autre»: à propos d'authenticité en matière de musique guadeloupéenne, théories et réalités», *Les Temps modernes*, mai: 2126-2173.
1985 «Terminologie musicale en Guadeloupe, ce que le créole nous dit de la musique», *Langage et société* 32: 7-24.

LHAMON W.T. Jr.
1998 *Raising Cain. Blackface Performance From Jim Crow to Hip Hop.* Cambridge: Harvard University Press.

MARTIN Denis-Constant
1991 «Filiation or innovation ? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American musi-c's origins», *Black Music Research Journal* 11 (1): 19-38.
1992 «Music beyond Apartheid ?», *in* Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat, Mass Music and Mass Movements.* Boston: South End Press: 195-207.
1995 *Les ménestrels du Cap.* Meudon: CNRS Audiovisuel (documentaire vidéo VHS, 28', couleur).
1998 *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux.* Paris: Cité de la musique/Actes Sud.
1999 *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present.* Cape Town: David Philip.

MAULTSBY Portia K.
1974 *Afro-American Religious Music, 1619-1861.* Madison: University of Wisconsin (thèse pour le PhD).

MERRIAM Allan
1955 «The use of music in the study of a problem of acculturation», *American Anthropologist* 57: 28-34.

NASH Gary
1974 *Red, White and Black: The Peoples of Early America.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

NATHAN Hans
1977 *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy.* Norman: University of Oklahoma Press.

NETTL Bruno
1978 «Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts», *Ethnomusicology* 22(1): 123-136.

PACQUIER Alain
1996 *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde, de la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent.* Paris: Fayard.

PATTERSON Orlando
1982 *Slavery and Social Death, A Comparative Study.* Cambridge: Harvard University Press.

RYCROFT David K.
1984 «Ramkie», *in* Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. 3.* London: McMillan: 190-191.

ROBERTS John Storm
1972 *Black Music of Two Worlds.* New York: William Morrow.

SHELL Robert C.
1994 *Children of Bondage: A social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.

SWEET HONEY IN THE ROCK
1995 *Sacred Ground.* Redway (Ca): Earthbeat (CD 9 42580-2).

TREBINJAC Sabine
1997 «Une utilisation insolite de la musique de l'Autre», *in* François Borel, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr (dir.): *Pom pom pom pom, musiques et caetera.* Neuchâtel: Musée d'ethnographie de Neuchâtel: 227-241.

TURGEON Laurier
1996 «De l'acculturation aux transferts culturels», *in* Turgeon, Delâge, Ouellet (dir.): 11-32.
1997 «The tale of the kettle: odyssey of an intercultural object», *Ethnohistory* 44 (1): 1-29.

TURGEON Laurier, DELÂGE Denys, OUELLET Réal, dir.
1996 *Tansferts culturels et métissages Amérique/Europe, XVI^e-XX^e siècles.* Québec: Presses de l'Université Laval.

VALKHOFF M.F.
1972 *New Light on Afrikaans and «Malayo-Portuguese»*. Louvain: Peeters.

VAN DER MERWE Peter
1989 *Origins of the Popular Style, The Antecedents of Twentieth Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.

WADE IN THE WATER
1994 «Volume 2: African American congregational singing». Washington, DC: Smithsonian Institution /Folkways (CD SF 40073).

WINANS Robert
1985 *The Early Minstrel Show*. New York: New World Records (33t. 30cm. NW 338).
1996 «Early Minstrel Show music, 1843-1852», *in* Bean, Hatch, McNamara (eds.): 141-162.

WINTER Marian Hannah
1996 «Juba and American minstrelsy», *in* Bean, Hatch, McNamara (eds.): 223-241.

ZEBDA
1998 *Essence ordinaire*. Paris: Barclay/Polygram (CD 557 869-2).

RÉSUMÉ

La plupart des musiques populaires modernes sont directement dérivées des musiques métisses qui ont pris forme en Amérique du Nord entre le XVII^e^ et le XX^e^ siècles; à tout le moins en intègrent-elles des éléments importants. Pour mieux comprendre leur processus de formation, il importe donc de revenir sur les conditions dans lesquelles se sont effectués les métissages américains fondateurs. Cette étude suit deux filières particulièrement fécondes: l'une profane, celle des *Blackface Minstrels*, l'autre religieuse, celle des Spirituals. Elle en envisage également les prolongements en Afrique du Sud, dans les fêtes du Nouvel an célébrées par la communauté dite métisse de la région du Cap. L'examen de ces dynamiques de mélange musical montre que le métissage engendre la création; que celle-ci surgit surtout dans les zones où se recouvrent les musiques mises en contact et utilise des éléments qui permettent aux groupes impliqués dans le contact, en particulier lorsqu'ils sont opprimés, de donner un sens pertinent à la situation qu'ils vivent. Enfin, il apparaît clairement que les métissages innovants peuvent se combiner pour donner lieu encore à d'autres métissages et d'autres créations.

SYSTÈMES RYTHMIQUES, MÉTISSAGES ET ENJEUX SYMBOLIQUES DES MUSIQUES D'AMÉRIQUE LATINE

Michel Plisson

En Amérique latine, les musiques traditionnelles se sont constituées durant cinq siècles à partir d'éléments culturels étrangers les uns aux autres, produisant des réactions alchimiques complexes. De nouvelles expressions musicales sont nées de ces brassages dont la résultante la plus achevée est le genre musico-chorégraphique. Au delà de cet entrelacs multiple et foisonnant, nous sommes tentés de chercher les liens organiques unissant ces genres musicaux entre eux. Notre réflexion n'est pas tant centrée sur les métissages que sur les processus d'adaptation sociale qui ont conduit à la production de musiques nouvelles. En étudiant les conditions sociales qui présidèrent à leur éclosion, nous tenterons d'établir des relations de parenté entre ces musiques et de découvrir une éventuelle logique organique interne derrière leur extrême diversité.

Nous ne chercherons donc pas à dresser un inventaire complet, ni à procéder à une analyse tant soit peu exhaustive des genres musico-chorégraphiques d'Amérique latine dont l'effectif total dépasse probablement le demi-millier, sans compter les formes régionales ou locales[1]. Nous tenterons seulement d'appréhender certains caractères originaux propres aux musiques traditionnelles de cette partie du monde et de dégager quelques lignes de force conduisant à des syncrétismes musicaux, notamment rythmiques.

Tout d'abord, nous envisagerons quelques considérations théoriques quant aux interactions entre les groupes sociaux, d'où procède le métissage. Ensuite, nous tenterons d'évaluer dans quelle mesure les genres musicaux représentent symboliquement des enjeux à la fois identitaires et contradictoires entre groupes sociaux. Une fois constitué, le genre musical comme produit de métissage, acquiert des caractères musicaux spécifiques qui occultent pour partie ses éléments d'origine. Enfin, nous analyserons deux grands patrons rythmiques originaux issus des syncrétismes rythmiques d'une part d'origine hispanique, et d'autre part d'origine africaine, à partir desquels se sont élaborés, en Amérique latine, des centaines de genres musico-chorégraphiques.

Nous écartons délibérément ici les musiques amérindiennes, notamment celles issues des cultures andines, qui constituent la troisième grande famille musicale. Nous laissons de côté également d'autres musiques, souvent très populaires, plus

---

[1] Une version abrégée du présent article a paru dans *Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque.* Octobre 1996. C.O.R.D.A.E./ La Talvera. Cordes s/ Ciel (Tarn/ France).

influencées par des courants provenant d'Amérique du Nord, dont la diffusion dans la partie sud du continent a été en progression croissante à partir des années quatre-vingt, diminuant considérablement le champ d'action social des musiques plus traditionnelles.

Métissages musicaux et relations dominant-dominé

Il est aujourd'hui banal d'affirmer que les musiques d'Amérique latine sont le produit syncrétique des trois familles culturelles: amérindienne, européenne et africaine. Il est nécessaire d'ajouter que ces trois familles culturelles se sont entremêlées de façon contradictoire. Partout, l'élément européen a été dominant. Il s'est imposé aux autres cultures par la force, avec la violence et la brutalité que l'histoire a révélées. « L'élément européen », c'est la culture du maître blanc contre celle de l'Indien, du Noir, puis plus tard, du Métis, du *Zambo*, du *Mulato*. Le métissage s'est construit sur des cultures amérindiennes disloquées, puis sur des cultures africaines reconstruites.

L'identité culturelle de la société coloniale s'est édifiée sur la base de relations dominant-dominé. C'est donc de façon contradictoire que les métissages se sont effectués. Les musiques se sont adaptées à ces conditions subies. Dans les Andes, les modes musicaux ont intégré des échelles musicales contenant des degrés supplémentaires, enrichissant ainsi le corpus mélodique. Les instruments européens ont trouvé un lieu privilégié d'acclimatation. Introduits dès le premiers temps de la conquête, ils ont proliféré avec bonheur et ont généré en Amérique latine des familles entières de cordophones. Des corpus nouveaux tant poétiques que mélodiques se sont créés.

Ces métissages ne furent pas l'œuvre du corps social dans son ensemble, mais presque toujours celle des couches populaires, elles-mêmes aux confluents de plusieurs cultures.

Les Européens qui, à l'époque coloniale, sillonnèrent les Amériques, nous renseignent sur le contexte social des pratiques musicales, au delà des préjugés dont ils sont presque toujours empreints. Ces *voyageurs* – comme on les nomme – relayant les *chroniqueurs* du premier siècle de la conquête, relatent les fêtes auxquelles ils assistent dans les villages, cabarets ou parties communes des *haciendas*. Ces journaux de voyage désignent constamment les couches les plus populaires comme ayant la pratique musicale la plus intense. Les témoignages sont nombreux: Max Radiguet, cité par Carlos Vega[2], observe au Pérou en 1841 que « Les Noirs, surtout, déforment les danses gracieuses et enflammées du Pérou, introduisant dans celles-ci les postures grotesques et les mouvements désordonnés de leurs bamboulas africaines »[3].

---

[2] Vega 1956. Voir la note 29.

[3] « *los negros, sobre todo, desnaturalizan las danzas graciosas y apasionadas del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus bambulas africanas* » (Vega 1956: 15).

Ces mêmes voyageurs déplorent presque toujours le saccage des belles danses européennes. Un certain Emile Carrey voyageant à Lima en 1875 décrit ainsi une danse parmi les Noirs: « Mais la musique devient chaque fois plus vive, et leurs propres mouvements les enivrent. Leurs membres s'agitent jusqu'à donner l'impression qu'ils ne peuvent plus les contenir. Une joie sensuelle illumine leurs traits. Leurs dents brillent. Les yeux s'écarquillent. La sueur du plaisir passionné baigne leurs faces luisantes... Ce n'est pas une contredanse, c'est le galop de l'Opéra. Ce n'est plus un bal d'hommes mais un sabbat de possédés »[4].

De manière répétée, les auteurs condamnent « les nègres qui pervertissent notre beau quadrille français... ces « *zambas* » et « *zambos* »[5] qui déforment notre musique »... « Entre les mains de ces gens, nos mélodies sont comme saccagées », soulignent-ils. « Ne savent pas jouer »... « sauvages » sont les expressions rencontrées le plus fréquemment. La dominante populaire, *populachero*, *arrabalero*, *mestizo*, *cholo*[6], est très souvent mentionnée. Les lieux mêmes sont toujours très clairement identifiés: cabarets, bouges, cafés, maisons de plaisir. La promiscuité sexuelle, le mélange de « races » sont également stigmatisés de façon péjorative. Les ports demeurent les lieux privilégiés de cette fermentation culturelle et reviennent en permanence comme lieux d'intense pratique musicale[7]: La Havane, Lima, Cartagena, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos-Aires... A différentes périodes de l'histoire, chacune de ces villes jouera un rôle majeur dans la constitution des genres musico-chorégraphiques latino-américains.

En revanche, les mêmes voyageurs ne tarissent pas d'éloges sur les talents musicaux des Blancs, vantant le raffinement des salons de Lima et de Bogota, louant les belles interprétations des valses de Chopin qu'ils ont pu écouter et apprécier lors de la fête donnée par le Gouverneur. L'aristocratie blanche créole[8] ne se reconnaît que dans la musique des salons des grandes capitales d'Europe qui représente pour elle les valeurs esthétiques universelles. Elle ignore superbement les métissages à l'œuvre dans les musiques populaires qu'elle dédaigne. Elle ne peut accepter la musique d'individus qu'elle domine socialement. Ces musiques, pourtant, ne cessent de se développer et de connaître un succès grandissant.

Cette différenciation sociale transite à travers les déterminants culturels, grâce à un subtil jeu social d'imitation et de distanciation des groupes entre eux. De fait, ces groupes sociaux ne vivent pas repliés sur eux-mêmes, mais en constante relation les

---

4 « *Pero, la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan. Sus miembros se agitan hasta dar la impressión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegria sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes... Esto no es una contradanza, es el galop de la Opera. Esto no es ya un baile de hombres, es un "sábado" de poseídos* » (Vega 1956: 15).

5 « *Zambas* », « *zambos* »: Métis issus de l'union de Noirs et d'Indiens.

6 *Populachero*: populacier. *Arrabalero*: issu des faubourgs. *Mestizo*: métis issu de Blanc et de Noir. *Cholo*: Au Pérou, métis issu de Blanc et d'Indien.

7 La Nouvelle-Orleans jouera un rôle identique pour les musiques noires d'Amérique du Nord.

8 Dans nombre de pays latino-américains, le *Criollo* (créole) est le Blanc né en Amérique. En Argentine, l'adjectif *criollo* signifie vernaculaire, typique de la zone, que l'individu soit blanc ou métisse. Dans les deux cas, le sens est différent du terme créole utilisé à la Nouvelle-Orléans et dans les Antilles et qui se réfère au métissage.

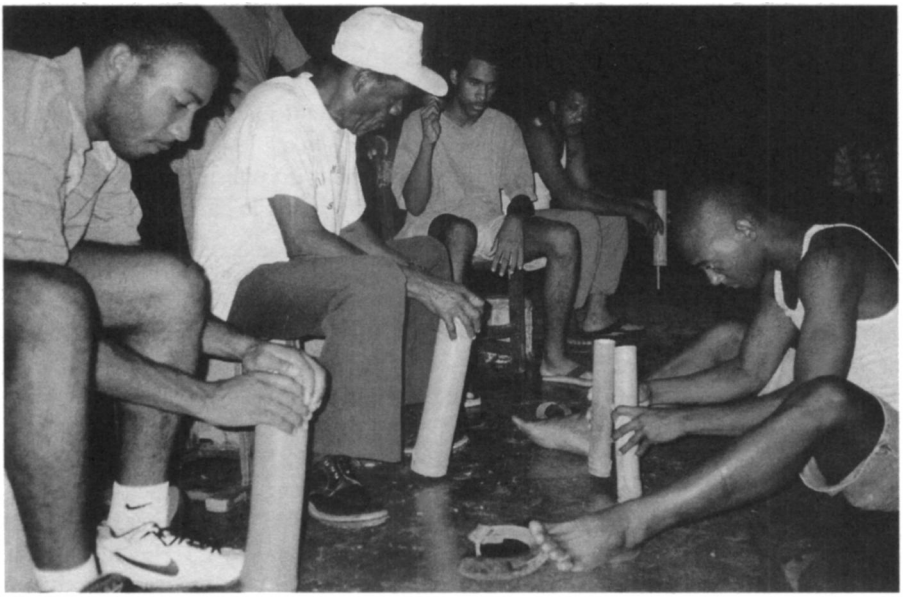


Fig. 1: Ensemble de Quitiplás. Curiepe, Barlovento, Venezuéla (1994). Photo: Michel Plisson.

uns avec les autres. En position dominante, le Blanc n'en reste pas moins attiré par l'univers métis, presque toujours synonyme de populaire, qui lui donne une liberté réprouvée pourtant par sa morale et son éducation. Rejet et acceptation, ce double jeu social se retrouve dans la culture issue du métissage, notamment dans la musique.

Pour Roger Bastide, «ce nivellement n'empêche pas le blanc de bâtir de nouvelles barrières devant l'envahissement de son folklore et de ses fêtes. Et cela, paradoxalement, lorsque dans son désir, parfois réprimé de la Vénus noire, il accepte à son tour les danses nègres. Mais alors, il va leur faire subir des modifications pour augmenter la «distance» entre sa façon de danser à lui, et la façon dont dansent les fils de ses anciens esclaves» (1967: 195). Horacio Salas cite Ventura Lynch[9]: «la *milonga* en tant que danse a été inventée par les *compraditos*[10] dans le but de se moquer des bals que donnaient les Noirs dans leurs «sociétés» (*cabildos*)».

Durant les carnavals du début du siècle à Buenos-Aires, les participants blancs se badigeonnent le visage de cendres (*disfrazados de negro*), les orchestres de rue *comparsas* ou *murgas*[11], se nomment «*sociedad los Negros*». «Se moquer», n'est-ce-pas

[9] Ventura Linch: *La provincia de Buenos-Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* (Buenos Aires, 1883).

[10] *Compadrito*: mauvais garçon en argot de Buenos Aires. Personnage qui est mis en scène dans l'univers social du *tango*. Les *compadritos* étaient des Blancs d'origine européenne.

[11] *Comparsas* et *murgas* étaient des ensembles festifs (orchestres de rue, groupes de danseurs de carnaval).

précisément créer la distance sociale tout en reconnaissant l'attirance de l'autre? Ces quelques exemples montrent comment musique et danse peuvent représenter des enjeux de pouvoir dans le champ social et symbolique. De l'attirance et de la répulsion vis-à-vis des Noirs, donnée récurrente latino-américaine, naît la tension sociale nécessaire au métissage.

Danses et musiques qui arrivent d'Europe acquièrent des physionomies nouvelles, car d'autres enjeux apparaissent issus d'une recomposition sociale nouvelle. En retour, la société latino-américaine renvoie par jeux de miroirs son reflet à la métropole, comme l'observe Alejo Carpentier[12].

L'histoire sociale du *tango* du Rio de la Plata[13] (Buenos-Aires et Montevideo) et de ses mésaventures est de ce point de vue révélatrice de ce que la musique, comme production vivante, s'infléchit en fonction des enjeux symboliques qu'elle cristallise. Mentionné en Amérique latine dès le XVII[e] siècle dans plusieurs pays esclavagistes le terme *tango* désigne les tambours et les pratiques festives des esclaves noirs (Cuba, Mexique...). Un «*tango*» voit le jour en Uruguay et en Argentine au début du XIX[e] siècle. Cette musique devient un genre musical constitué en migrant vers les faubourgs et les *prostíbulos*[14] des zones urbaines populaires. Transplanté en Europe, le *tango* devient danse de salon à Paris. Rejeté par l'oligarchie, il s'acclimate dans les couches populaires urbaines d'Europe pour revenir à Buenos-Aires. Il s'empare alors des salles et des lieux fréquentés par les classes moyennes, au sein desquelles il acquiert une nouvelle esthétique, tout en continuant à exister sous une forme plus populaire. Plus tard, les masses laborieuses s'identifient à lui. On compte jusqu'à cinq cents orchestres de *tango* à Buenos-Aires au début des années cinquante! Il s'enfonce ensuite dans l'underground avec la chute de Perón en 1955, avant de réapparaître dans les années soixante, centre de nouveaux enjeux.

Ainsi que le remarque M. C. Lafontaine dans son étude sur la musique de Guadeloupe, une double stratégie contradictoire se met à l'œuvre entre dominants et dominés: «celle des premiers qui est d'exclure tout en instituant une norme «idéale» à laquelle répond celle des seconds qui tend à vouloir s'opposer, tout en s'intégrant. Et c'est précisément dans cette relation dialectique de la résistance et du changement entre les groupes humains que réside la formation des cultures» (1983: 2127).

Les syncrétismes musicaux trouvent leur fondement dans cette double contradiction où ils dépassent leurs cultures d'origine pour s'intégrer à leur nouveau

---

[12] «Il est un fait certain: les danses primitives apportées de la Péninsule acquéraient une nouvelle «physionomie en Amérique, quand elles entraient en contact avec le Noir et le Métis. Modifiées dans le *tempo*, dans les mouvements, enrichies de gestes et de figures d'origine africaine, elles faisaient habituellement le voyage inverse, et revenaient au point de départ avec des caractères de nouveauté. Dans la chaleur des ports naissaient aussi des danses qui n'étaient que des réminiscences de danses «africaines dépouillées de leur poids rituel. Mais l'Amérique, pendant la période de formation de ses sociétés, donna beaucoup plus qu'elle ne reçut» (Carpentier 1979: 60).

[13] Avant la fin du XIX[e] siècle le terme *tango* ne se réfère à aucune forme musicale, rythmique ni chorégraphique définie, seulement aux lieux où vivent les esclaves noirs, aux pratiques festives de ces derniers et au bruit que font leurs tambours.

[14] *prostíbulos*: maisons closes.

milieu et s'identifier à lui. Les genres musico-chorégraphiques latino-américains s'inscrivent dans le cadre de ce jeu social complexe. La territorialité musicale, très marquée en Amérique latine et fortement revendiquée par les musiciens eux-mêmes, procède bien souvent d'une représentation sociale sans rapport direct avec la géographie, mais qui identifie le groupe, voire la société toute entière. Certains genres musicaux acquièrent un statut quasi national comme le *joropo* au Venezuela, la *zamba* en Argentine ou le *choro* au Brésil, depuis longtemps déterritorialisé, mais qui conserve sa symbolique identitaire de classes moyennes urbaines. D'autres genres musicaux, en revanche, se limitent à une diffusion purement locale tout en conservant un rôle similaire de ciment social.

Ces genres musicaux très territorialisés sont nettement exclusifs entre eux, sauf à les mélanger par jeu musical, ce qui se produit rarement. Le groupe impose une contrainte sociale forte aux musiciens: celle de ne pratiquer que le ou les genres musicaux dans lesquels il se reconnaît.

Les groupes sociaux se servent souvent d'une matière musicale identique pour opérer leur différenciation. Le même genre peut adopter pour la musique et pour la chorégraphie des styles différents, l'un et l'autre se pratiquant dans des cercles sociaux distincts: l'un académique, l'autre populaire, ce dernier pouvant aussi se décliner en campagnard et urbain, ou créer un style propre à chaque village.

En Amérique latine, ces musiques se diffuseront par deux réseaux de sociabilité: Les fêtes publiques d'une part: processions, *comparsas*, carnavals...et les fêtes privées d'autre part: salons aristocratiques, bals bourgeois dans les sphères sociales élevées ou bouges urbains, maisons de plaisir, haciendas rurales et villages dans les couches populaires.

Les enjeux symboliques transcendent la musique. Ils s'exercent en profondeur sur la matière musicale elle-même en créant des tensions nouvelles sur les éléments qui la composent: champs mélodique, harmonique, rythmique, interprétatif, chorégraphique... Accentuations rythmiques moins prononcées, figures de danse moins connotées sexuellement, plus édulcorées, expressivité vocale plus retenue, phrasé moins libre, esthétique plus contenue.

En Amérique latine, les syncrétismes comme produits d'enjeux sociaux, ont pénétré toute la matière musicale, mais sans doute plus encore l'organisation rythmique de la musique. Presque toujours, le rythme et toutes ses composantes suffisent à établir l'identité du genre musico-chorégraphique. Il devient ainsi légitime d'établir, pour cette partie du monde, une taxinomie fondée sur le système rythmique.

L'étude de ces musiques alliée à la pratique musicale fait apparaître une forte parenté rythmique entre ces genres musicaux comme nous l'avons dit plus haut. On peut ainsi établir trois groupes distincts: l'ensemble andin d'origine amérindienne, l'ensemble sesquialtère [3/4-6/8] d'origine baroque européenne, et l'ensemble [2/4-4/4] d'origine afro-américaine intégrant le système de *claves*.

Dans cette étude nous essayerons seulement d'ouvrir quelques perspectives sur les deux derniers que nous qualifions de «patrons» ou «systèmes» rythmique, car ils sont fédérateurs et générateurs de centaines de genres musicaux pratiqués en Amérique latine.

Les syncrétismes rythmiques européens

Un grand nombre de genres musicaux se pratiquant en Amérique latine obéissent à un schéma ou patron rythmique commun nommé [3/4-6/8], tant ces formules sont étroitement imbriquées. Ils sont les descendants des musiques introduites par les conquérants entre le XVI[e] et le XVIII[e] siècles.

Musiques et danses dans l'Europe baroque

Les genres musicaux espagnols – dansés ou non – présentaient, à cette époque, une structuration mensurale de type ternaire. Précisons d'emblée que le terme de ternaire recouvre deux formules rythmiques différentes : soit une organisation ternaire avec une division binaire du temps, de type 3/4, soit une organisation binaire avec une division ternaire du temps, de type 6/8. A partir de la Renaissance, les musiques exécutées pour la danse en Espagne, danses de cour ou danses villageoises, oscillent entre ces deux organisations rythmiques du temps. La danse, essentielle dans la musique de cette époque, structure formellement la plupart des musiques profanes, populaires ou savantes. Les compositeurs écrivent des « suites de danses », ensemble de pièces qui, même jouées instrumentalement, conservent leur rythmique de danse. Dans de nombreux cas, la mensuration 3/4 ou 6/8 n'est pas clairement définie par l'écriture musicale. Bien plus, nombre de danses intègrent des passages impliquant les deux formules. Citons-en quelques-unes, souvent populaires, acquérant parfois un statut de musique et de danse de cour : passacaille, gaillarde, chaconne, courante, sarabande, gigue. La contredanse, d'origine anglaise, fait exception, dans la mesure où elle ne définit pas un type de musique ou une structure rythmique précise, mais seulement une danse, comportant une chorégraphie au demeurant[15] assez lâche.

Le XVI[e] siècle espagnol utilisa des musiques dotées de formules rythmiques 3/4 6/8. Les œuvres des vihuelistes-compositeurs nous renseignent sur ces genres musicaux populaires, presque toujours dansés. Dans les pièces de Luyz de Narváez, Enrique de Valderrábano, Diego Pisador, Francisco Guerau, Antonio de Santa Cruz, Miguel de Fuenllana, Luis Milán, Alonso Mudarra, Santiago de Murcía, (qui vécut longtemps au Mexique) et dans les pièces anonymes de l'époque, est mentionné le type de danse à laquelle la musique se réfère.

En 1674, le célèbre vihueliste[16] Gaspar Sanz publie à Salamanca son *Instrvccion de mvsica sobre la gvitarra española y metodo de svs primeros rvdimentos hasta*

---

[15] Selon divers auteurs, la contredanse française, danse des classes roturières, serait à l'origine de la *contradanza* à Cuba. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer pour cette dernière. La musique et la danse de la *contradanza* ne sont guère définis. Il existe des partitions à 2/4, d'autres à 6/8. Si la contredanse française a apporté quelque chose à la musique cubaine, c'est peut-être par ses mélodies, sans doute par ses pratiques sociales de danse, certainement pas par sa structure rythmique (cf. Carpentier 1979 : 61). Les mélodies, quant à elles, sont accompagnées à la main gauche du piano par un rythme de croche pointée / double croche / deux croches. Soit le rythme de *habanera* (appelé alors à Cuba rythme de *tango*). C.f. voir également note n° 42 J.M. Guilcher (1969).

[16] *vihuela* et *guitarra* sont alors assez proches l'une de l'autre. Seul le nombre de chœurs et les pratiques sociales les différencient.

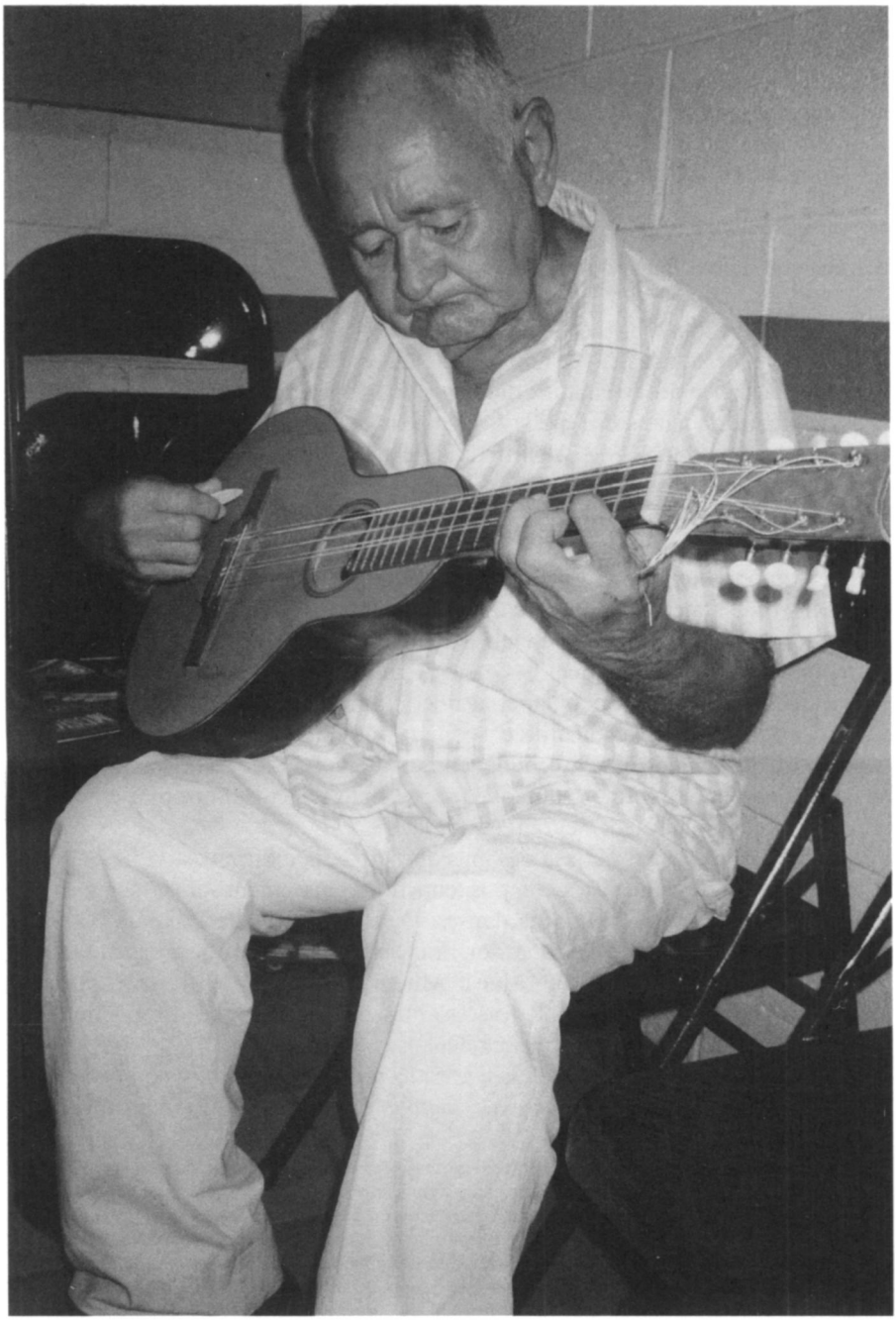


Fig. 2: Esteban García, un des maîtres de la *bandola central*. Caracas, Venezuéla (1996).
Photo: Michel Plisson.

tañerla con destreza. Le sous-titre précise : *Dances de Rafgueado, y Punteado, al eftilo Efpañol, Italiano, Francès, y Inglès*. Aujourd'hui encore, *rasgueado* et *punteado* sont les deux techniques de jeu utilisées dans les musiques traditionnelles latino-américaines. Dans les musiques de « *rasgueado* et *punteado* », l'interprète joue alternativement la mélodie et l'accompagnement par les doigts de la main droite qui frappent les cordes en « batterie ». Le *rasgueado* – sans doute italien avant d'être espagnol – (Montanaro 1983 : 15,16) marque le rythme et organise l'harmonie. Un autre musicien, ou le même, construit des lignes mélodiques en jeu de *punteado*. On peut décrire avec les mêmes mots un genre musical espagnol ou portugais du XVI^e^ siècle et les genres musico-chorégraphiques latino-américains traditionnels d'aujourd'hui.

Le livre de Gaspar Sanz, nous livre des pièces de forme ternaire, notées par l'auteur **3** en chiffres gras ou 6/8. Il n'y a que deux ou trois pièces à mesure binaire, allemandes ou pavanes. La référence à la danse est explicite. Elle apparaît au début de chaque pièce. On y trouve les genres suivants : *jácaras, passacalle* (binaire et ternaire), *españoleta, paradetas, zarabanda francesa, danza de las Hachas (2/4* puis *6/8), coriente, batalla, canario*... Les *jacaras* et *canarios* sont les plus nombreux. Dans le *Libro segvundo* figurent des *gallardas, folias, matachin, chacona, maricapalos ou mariazapalos*, tous genres musicaux à rythme également ternaire / binaire, de type [3/4-6/8].

Nul doute que ces genres musicaux dansés étaient accompagnés par des cordophones jouant en *rasguido*. De nombreuses sources le confirment. Dans un autre ouvrage[17] publié en 1677, sont explicitement indiqués les *rasguidos* propres à chaque danse. Au-dessus des notes figure le nom de la danse se rapportant à la pièce musicale. Précédés du chiffre **3** indiquant la mesure, sont mentionnés les termes de *xacaras, folias, zarabanda, mariona, matachin, rugero*.

Durant la période coloniale, d'autres genres musicaux ternaires également en vigueur dans l'Espagne du XVI^e^ au XVII^e^ siècle s'acclimateront en Amérique tels que *fandango, villancico (2/4, puis 6/8), jota*... obéissant tous à la même structure rythmique fondée sur la danse.

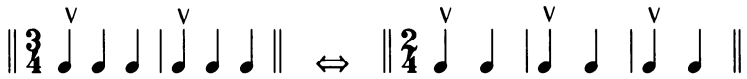
A la page 11 du premier recueil de Gaspar Sanz, au-dessus d'un 6/8 très nettement indiqué, figure l'indication *sesquiáltera*.

[17] *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra. Compuesto por Don Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea*». *Madrid. Melchior Alvarez año 1677*. Voir également « *Compendio numeroso* » du harpiste Diego Fernández de Huete (1702).

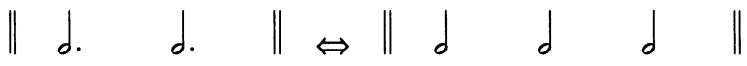
Les structures hémioles ou sesquialtères

En vigueur en Europe dès l'époque médiévale, c'est au XVI[e] siècle en Espagne, que ces formules rythmiques trouveront leur plein développement, avant de s'acclimater en Amérique hispanophone.

Des notes sont dites sesquialtères[18] ou hémioles[19] lorsqu'elles sont dans le rapport de 3 = 2, c'est-à-dire lorsque 3 notes sont rendues égales à 2 en durée ou l'inverse: rapport «deux contre trois». Soit une proportion diminuante si 3 = 2, soit une proportion majorante si 2 = 3. Ces relations valent pour les notes comme pour les mesures. Soit deux mesures à trois temps (2 × 3/4) combinée à trois mesures à deux temps (3x2/4) comme dans l'exemple suivant[20]:



En réduisant à une mesure chacun des membres de l'expression, on a:



La proportion isochronique est respectée. Soit 6 noires pour un membre et 6 noires pour l'autre. Chaque mesure binaire et ternaire contient donc une durée de temps équivalente à l'autre. Ce qui change, c'est la structuration rythmique interne. Deux marquages rythmiques dans la première mesure et trois dans la seconde (si noire = noire).

Or, ce rapport par lequel une mesure représente les 2/3 d'une autre constitue un des principes de l'esthétique médiévale. Ces règles de proportion s'imposèrent dans la conception architecturale des monuments religieux car considérées comme parfaites, les relations 2=2 étant jugées imparfaites[21]. Appliquées à la musique, ces relations *hémioles* se retrouvaient dans l'emploi des notes dites *color,* en usage dans la musique d'église dès le XIV[e] siècle. Colorées en rouge, certaines notes perdaient un tiers de leur valeur. En valeurs longues propres à la musique d'église, pour que les deux mesures soient équivalentes en durée, il faut donc rajouter un tiers de temps dans la mesure qui contient les notes *color*, soit:

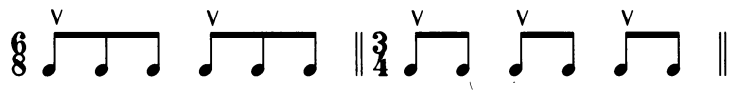
[18] Sesquialtère: du latin *sesqui:* une fois et demi et *alter* l'autre. Une fois et demi l'autre.

[19] Hémiole: du grec hémiolios: un et demi. Les rapports 3/2 s'appliquent ici aux rythmes. Dans les calculs d'intervalle, le rapport hémiole 3/2 est aussi celui de la quinte pythagoricienne.

[20] Le v au-dessus de la note signifie que la note est accentuée. V si elle est très accentuée.

[21] La mystique médiévale a largement puisé dans les théories de Boèce (480-524) qui développe dans son œuvre *De Institutione Musica* l'idée selon laquelle «la musique n'est pas autre chose que la science des nombres qui régissent l'harmonie du monde».

On a bien deux demies égales à trois tiers. Deux blanches pointées équivalent à trois blanches dans une proportion majorante. Soit, en valeurs brèves plus utilisées par le profane et la danse:

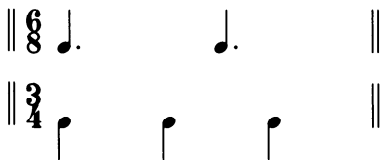


Ces successions de formules 3/4 et 6/8 offrent de nombreuses possibilités rythmiques. Parmi les genres populaires en usage au XVI^e siècle, *jacaras* et surtout *canarios* possédaient une structure rythmique construite sur cette alternance utilisée par de nombreux vihuélistes tels Gaspar Sanz[22] ou Francisco Guerau[23]. La plupart des pièces publiées à cette époque contiennent ces formules, jusque dans celles trouvées en Amérique hispanique, comme le *Códice Saldivar*[24] de León (Guanajuato/Mexique) ou les pièces de *La púrpura de la rosa*[25], opéra joué à Lima en 1701 et considéré comme le premier exécuté en Amérique.

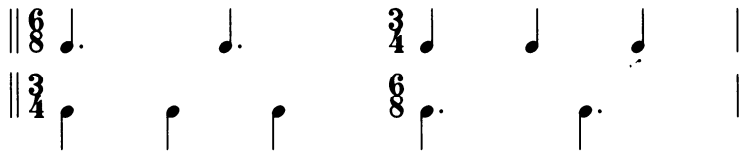
Ainsi:

Horizontalement:

Verticalement:



Le vihuéliste peut combiner seul ces formules sur son instrument, ou jouer avec d'autres musiciens. Nous obtiendrons alors des polyrythmies du type suivant:



---

[22] Cf. CD *Folias et canarios*, par Hesperion XX & Jordi Savall. Astrée E 8516, 1994.

[23] Cf. CD *Francisco Guerau, Poema harmonico* par Hopkinson Smith, guitare baroque à cinq chœurs. Astrée E 8722, 1990.

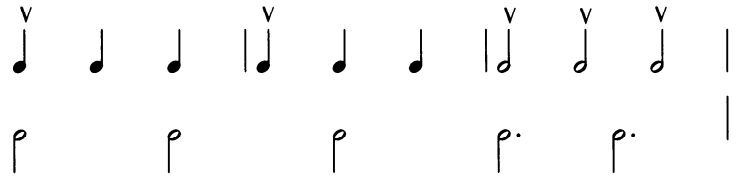
[24] Transcription J.Hinojosa/J. Cardoso. Manuscrit non édité. Cf. CD *Santiago de Murcia/codex n°4, Mexico c. 1730*. Ensemble Kapsberger. Dir. Rolf Lislevand. Ed. Astrée / Naïve, 2000.

[25] *La púrpura de la rosa* du compositeur espagnol Torrejón y Velasco (1644-1728). Premier opéra composé et éxécuté en Amérique. DHM/BMBG (1999). Le *baylete* du harpiste Luiz de Ribayaz, qui est intégré à l'œuvre, contient la même structure harmonique que le *malambo*, genre musico-chorégraphique de la pampa argentine: accords du I^er, IV^e et V^e degré sur deux mesures.

Il est maintenant impossible de déterminer lequel, du 3/4 ou du 6/8, l'emporte. En général, c'est la ligne de basse (percussions, guitare, main gauche du piano ou de la harpe) qui marque la division isochronique du temps. Cette dernière peut être binaire/temps ternaire et la ligne mélodique en 6/8. La ligne de basse peut toutefois changer brusquement et passer au-dessus. Elle peut marquer un franc 6/8 durant une bonne partie de la pièce musicale, et revenir au gré du musicien au 3/4 initial, tout comme la ligne mélodique. Le jeu musical réside précisément dans l'incessante brisure rythmique. La liberté de phrasé va bien entendu de pair avec un *tempo* très stable, servant de contrainte à cette liberté, tous les deux nécessaires à la tension rythmique de la musique, génératrice de *swing*.

L'intérêt rythmique est évident: par le changement de mesure, certaines notes tombent à contre-temps. Il s'agit alors d'un nouveau système rythmique, d'une nouvelle organisation temporelle, différente de la simple addition des deux types de mesure, qui rompt avec l'organisation mensurale du temps telle que l'a pratiquée l'Europe pendant des siècles:

Ex:



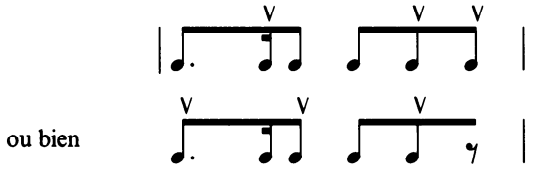
Dans ce système, quelle que soit la mesure choisie, certaines notes tomberont toujours à contre-temps. L'interprète dit: «il faut jouer binaire en pensant ternaire et jouer ternaire en pensant binaire». De cette contradiction entre ces deux organisations temporelles irréductibles découle précisément l'extrême tension rythmique. Les appuis mélodiques, par exemple, se retrouvent systématiquement placés en dehors des temps. La raison en est le rôle particulièrement important dévolu à la musique et au rythme comme éléments constitutifs de la danse. Héritage lointain de l'Espagne baroque, elle-même peut-être tributaire de l'Afrique en ce domaine, le rythme sert d'abord à structurer la danse et ensuite seulement la mélodie. En effet, l'accentuation des notes en dehors des temps tout comme les syncopes, constituent pour le danseur de formidables stimulants, comme c'était le cas en Espagne au XVI[e] siècle.

Remarquons que l'utilisation de l'écriture solfégique pour noter la musique de tradition orale a suscité, en Amérique latine, notamment en Argentine, dès les premières transcriptions sur papier, de très vives polémiques dans les cercles *academicos*, mais aussi parmi les musiciens. Une des questions qui se posait, entre autres, était de savoir si on devait écrire les genres musicaux traditionnels en 3/4 ou en 6/8 ? Les connaissances acquises par les chercheurs et musicologues sur la musique ancienne et baroque espagnole depuis une vingtaine d'années ont fait perdre une grande partie de leur intérêt à ces discussions[26].

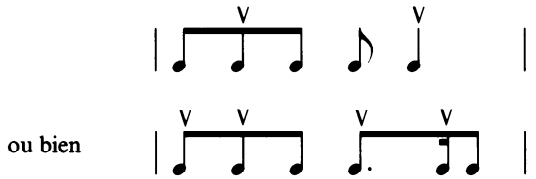
[26] Cf. référence Nikolaus Harnoncourt. Voir notamment les passages concernant le rôle de la Révolution Française dans la création des Conservatoires de musique et de danse et la diffusion d'une musique considérée comme universelle.

Dans la tradition européenne, la mensuration de la musique marque à la fois la division isochronique du temps et l'accentuation rythmique. Ainsi, une mesure à 6/8 implique non seulement une division ternaire du temps, mais un cycle de deux temps appuyés dont le premier est fort et le second faible. La danse utilise ces deux appuis rythmiques sur le temps qui servent aussi de marquage mélodique et harmonique, comme dans la *sicilienne*, danse très populaire du XVIII[e] siècle:

A l'instar du jazz, la tradition orale en Amérique latine rompt le lien entre mesure et rythme si étroit dans la musique européenne. Les temps forts ou faibles de la tradition occidentale ne deviennent pour le musicien latino-américain que des marquages parmi d'autres, servant de repère isochronique, mais sans importance majeure pour le rythme[27]. Beaucoup plus signifiants pour lui sont les suspensions, contre-temps et syncopes, qui identifient le genre et, symboliquement, le groupe social. Ainsi en est-il du rythme de *baguala*[28] du nord-ouest argentin frappé sur la *caja*:



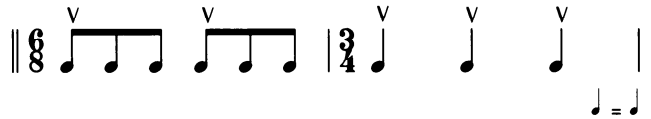
Cette formule rythmique simple – très répandue dans cette région et dans toutes les Andes – de deux temps à division ternaire, permet, en fait, une multitude de possibilités rythmiques, par cette liberté de dissocier le temps de l'accentuation, élément structurant de la musique. On trouve ainsi:



[27] Dans de nombreux cas, les temps forts ou faibles de la tradition européenne seront seulement déplacés. Ainsi, le tambour *surdo* du *samba* brésilien marque le second temps du 2/4 plus fort que le premier. Les temps peuvent être marqués en silence, comme dans le cas de la *chacarera* de la province de Santiago del Estero, en Argentine, structurée sur un cycle de trois marquages rythmiques. Le premier temps est alors presque muet (« très fort à l'intérieur », dit le musicien), le second assez fort, le troisième, très accentué. En somme, une inversion presque parfaite de la rythmique occidentale.

[28] *Baguala*: chant des montagnes du nord-ouest de l'Argentine, utilisant un jeu d'harmoniques en voix de tête (*kenko*), accompagné d'un membraphone à main, la *caja*. Voir Plisson 1986.

Le rythme intègre aussi parfois des formules hémioles. Ainsi :



Ces éléments musicaux, ces déplacements d'accents rythmiques pouvant, au demeurant, se décliner en différents *styles* – parfois difficiles à capter pour l'oreille non avertie – sont inhérents à la structure musicale et, à ce titre, constituent un langage pour le groupe, définissant infailliblement le genre et marquant la différenciation sociale.

A partir de ces formules, empruntées aux vihuélistes espagnols du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles dont nous ne présentons ici que le principe général, les Hispano-américains ont élaboré des musiques nouvelles, attribuant à chacune d'entre elles des marqueurs rythmiques particulièrement fins. Partant d'une structure rythmique commune, la différenciation s'est faite entre ces musiques par des signes musicaux complexes : nuances, accentuations, phrasés, *tempi*, retenues, glissandis, retards, *rasgueos*, faisant sens et langage pour les musiciens.

L'américanisation a résidé d'une part, dans la généralisation systématique de ces formules bi-ryhmiques d'origines européennes, et, d'autre part, sous l'influence notamment, des groupes sociaux noirs et métis, dans l'utilisation de syncopes, contretemps, accentuations, nécessaires aux danseurs, déformant les musiques d'origine et les reconstruisant pour les plier à des exigences sociales et culturelles nouvelles.

Il existe ainsi dans chaque pays, des dizaines de genres musico-chorégraphiques, possédant chacun ses caractéristiques rythmiques, sa chorégraphie, son corpus mélodique, ses pratiques instrumentales et sociales. Parmi ceux utilisant des structures rythmiques de type sesquialtère d'origine baroque européenne, on peut citer :

- Mexique : *son jarocho, son huasteco o huapango, gusto, vals...*
- Cuba : *tonada, punto guajiro...*
- Venezuela : *joropo, pasaje, gaita, danza...*
- Colombie : *bambuco, pasillo...*
- Equateur : *pasillo, albazo, bomba...*
- Pérou : *lundú, alcatraz, marinera, vals...*
- Bolivie : *cueca...*
- Paraguay : *guarania, polka, galopa...*
- Argentine : *zamba, chacarera, gato, malambo, bailecito, vidala, chamamé...*
- Chili : *cueca, tonada...*

Ainsi, en Colombie, Abadia Morales (1983 : 528), ne dénombre pas moins de 61 genres musicaux/chorégraphiques traditionnels, alors même que certains genres ont été oubliés, tel le *vallenato*, pourtant populaire sur la côte atlantique.

A la fin de l'époque coloniale, la musique de vieille tradition espagnole a presque disparu dans l'aristocratie, submergée par la musique italienne. Les émancipations nationales verront apparaître la musique de salon en provenance des capitales

européennes. Curieusement, et comme par une ironie de l'histoire, la musique des conquérants, d'abord dominante, continuera à être pratiquée dans des couches populaires socialement dominées. Cette «vieille» musique sera reléguée loin dans les campagnes et deviendra la musique «traditionnelle» d'aujourd'hui[29]. Avec l'émigration rurale vers les villes naissantes, elle passera directement dans les faubourgs pour s'y acclimater. Ce passage la fera changer de physionomie pour s'adapter à son nouveau milieu (contenu des textes, mélodies, phrasés rythmes...).

Dans ces brassages culturels intenses, les groupes de population noire joueront un rôle très important. La pression qu'ils exerceront sur la musique augmentera après l'abolition, lorsque les esclaves libérés commenceront à quitter les plantations pour migrer vers les villes ou lorsque les bouleversements politiques modifieront leurs conditions sociales (Haïti, Saint Domingue). Leur rôle sera essentiel dans l'américanisation des genres 3/4 6/8, mais également dans l'émergence de nouvelles cellules rythmiques à l'origine des genres musicaux afro-latino-américains.

L'analyse de la structure rythmique de ces musiques, jouées bien souvent de nos jours par des musiciens blancs, fait apparaître une forte parenté entre ces genres musicaux d'origine noire. Elles peuvent être regroupées dans la famille des genres 2/4 4/4.

Les syncrétismes rythmiques afro-américains

Dès avant la conquête, des pratiques musicales africaines sont attestées en Espagne et au Portugal où l'on dénombre déjà de nombreux esclaves. Certains avancent le chiffre de 50 000 dans la péninsule, à Valencia et à Séville. D'autres sources indiquent 150 000 esclaves au Portugal entre 1450 et 1500. Les Noirs affranchis participaient aux pratiques festives de *Corpus Christi* et de *Moros y Christianos* qui mobilisaient alors un nombre important de participants. Des termes renvoyant à la danse tels que *Sarambeque* et *zorongo* existaient en Espagne au XVII[e] siècle. Les Noirs avaient une influence non négligeable sur la vie musicale publique. Le terme de *paracumbé,* lui aussi à résonance africaine, apparaît au XVIII[e] siècle. Persistante également la rumeur historique qui voudrait que *zarabanda* et *fandango* eussent été des genres musicaux importés des Indes Occidentales (Cuba) où ils étaient pratiqués par les Noirs, et se seraient acclimatés ensuite en Espagne et au Portugal, donnant raison à A. Carpentier pour qui durant la période coloniale, en matière de musique, la péninsule ibérique reçut plus des Amériques qu'elle ne lui donna. Des métissages musicaux afro-espagnols se sont sans doute produits dans la péninsule avant la découverte des Amériques, par les Iles Canaries, passage obligé entre Séville et les Amériques, qui dès avant la conquête, connaissaient déjà un système colonial utilisant une main d'œuvre africaine servile. En Amérique, ces syncrétismes se généralisèrent dans les musiques populaires.

[29] Certains genres musicaux connaissent une structure très proche de la musique jouée en Europe à l'époque baroque. Cf. livret CD *Venezuela: Musique de l'Orénoque: Cheo Hurtado.* Ocora/Radio France, 1997. Enregistrements et texte M. Plisson.

Fig. 3: Accordage du tambour *cumaco* et transmission familiale. Cata, Aragua, Venezuela (1999). Photo: Michel Plisson.

Naciones, cabildos et pratique musicale

Dès leur arrivée sur le sol américain, les esclaves (*piezas de Indias*[30]) étaient vendus et séparés de leur groupe d'origine afin de prévenir les rébellions, au demeurant, fort nombreuses[31]. Les Noirs *bozales* se regroupaient au bout de quelques mois en *naciones* et formaient leurs *cabildos*[32]. Les *naciónes* naquirent de la nécessité d'empêcher d'une part, le dépérissement des esclaves qui, isolés ethniquement, refusaient de travailler ou se suicidaient, et d'autre part, l'union de tous les esclaves contre le maître blanc. Toutefois, dans nombre de cas, les *cabildos* et *naciones* furent créés par les Noirs eux-mêmes qui y voyaient un lieu privilégié de conservation des valeurs culturelles des ancêtres et un espace de liberté[33]. Dans les premiers temps de la conquête, ces *naciones* et *cofradías de tambores* devinrent l'espace social où se conservèrent les rythmes anciens.

---

[30] *Pieza de Indias*: terme utilisé dans certains documents écrits de l'époque coloniale pour désigner les esclaves.

[31] Les esclaves qui parvenaient à s'échapper se réfugiaient loin à l'intérieur des terres, formant des *kilombos*, ou *palenques* ou *cumbe de cimarrones*. Protégées en partie des métissages, ces micro-sociétés conservèrent longtemps les traditions africaines musicales ritualisées.

[32] *cabildo*: Littéralement: conseil municipal. Les *cabildos* existaient déjà à Séville avant la conquête. Ils se généralisèrent dans les Indes Occidentales sous la pression du nombre.

Les *naciones* regroupaient en général les esclaves arrivés par le même port d'embarquement, quelle que soit leur ethnie d'origine. Les esclaves *Mina* provenaient de l'ex-fort *San Jorge da Mina* (fondé par les Portugais sur l'ancienne côte des esclaves, Chano, Bénin, Nigéria), qu'ils fussent *Ashanti, Ewes* ou *Yoruba*. Les maîtres «inventèrent» les ethnies qui apparaissent sur les *listas de gentilicios*[34] telles que *bantú-congo, soudanés et guineo*. Assez rapidement, les ethnies tendirent à disparaître. Les cultures «ethniques» se transformèrent en cultures «africaines» faites d'emprunts à plusieurs ethnies. Des cultures *angola* et *congo* par processus de «miscégénation», naîtra un folklore *bantú* (Bastide 1967: 16). Une culture ethnique devenait alors dominante, au sien de la *nación*, non sans avoir subi elle-même des influences diverses. Dans une seconde étape, on passa d'un «folklore africain à un folklore noir» (1967: 184), telles les cultures *Yoruba* à Cuba et au Brésil, ou *bantú* au Vénézuéla et en Uruguay. Les syncrétimes religieux émergèrent alors, intégrant des éléments amérindiens, espagnols, français ou portugais. Ils formèrent les rituels afro-latino-américains: *santeria, candomblé, vaudou*, vivant de leur vie propre, détachés de l'ethnie qui les avait engendrés, assimilant des éléments exogènes à la culture d'origine, pouvant intégrer des Métis, voire des Blancs dans leurs cérémonies et leurs musiques. Selon Roger Bastide, «L'Amérique offre ainsi l'extraordinaire tableau de cultures qui se détachent de l'ethnie» (1967: 15).

La composition démographique actuelle des villes d'Amérique latine ne correspond pas à ce qu'elle fut pendant des siècles. Durant toute la période coloniale jusqu'aux lois abolitionnistes du XIX^e^ siècle, les Noirs conservent des organisations communautaires puissantes dans des lieux où ils sont parfois aussi nombreux que les Blancs. Les *naciones* jouent un rôle important dans la vie publique des villes coloniales. Au Pérou, on dénombre à cette époque 20 000 Noirs dans la seule ville de Lima, lesquels constituent 50% de la population. Dans cette même ville, on compte au XIX^e^ siècle une dizaine de *naciones: Angola, Caravelis, Mozambiques, Congos, Terrasnovas, Lucumies, Cambundas, mucangas...* Au Venezuela, les *listas de gentilicios* des archives coloniales donnent une trentaine de *naciones*. En Uruguay, Lauro Ayestarán (1953: 51) établit une liste des *naciones* qui fleurissaient à Montevidéo autour des années 1870 avec leur roi, leur reine et leur territoire urbain: *Mina Nagó* (calle Joaquin Rebena; Rey: Maria Rosso de Barboza). *Congo Mina, Lubolos, Mina Magi, Mina Nucena*. Les *Mozambiques* habitaient le *barrio del cordón*. Vers 1830, la *nación Congo* elle-même était divisée en six «provinces»: *Gunga, Guanda, Angola, Mongolo, Basundi, Boma*.

Lorsque les *naciones* étaient organisées et leurs membres nombreux, elles pouvaient négocier avec le pouvoir la pratique de leurs rites et l'usage des tambours. Toutefois, avec une constance révélatrice, on trouve dans les archives coloniales des édits émanant des autorités municipales limitant ou interdisant l'usage des tambours lors des carnavals et autres fêtes publiques. A Cuba, au Venezuela, en Colombie, au Brésil, en Argentine et au Pérou, ne sont pas rares les documents qui limitent ou interdisent la pratique musicale des Noirs dans la vie sociale. A Montevideo,

[33] Cf.: Livret CD «*Venezuela: chants et tambours des confréries noires*» Ocora/radio France 1995. Enregistrements et texte M. Plisson.

Ayestarán (1953: 68) apporte quelques lumières sur ces pratiques musicales et sur l'origine du *tango*, tellement espagnol selon Carlos Vega. En 1807 un édit municipal est proclamé concernant les « *tambos bailes de negros* » par lequel ils « sont absolument interdits à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville et on imposera à quiconque contreviendra la punition d'un mois aux œuvres publiques »[35]. De nouveau en 1816, « on interdit à l'intérieur de la ville les fêtes connues sous le nom de *tangos* et elles sont permises seulement à l'extérieur des murs les jours de fêtes de la fin de l'après-midi jusqu'au coucher du soleil »[36]. Malgré ces interdictions, les Noirs continuent leurs pratiques musicales, car la presse se plaint de « *los negros con sus tangos* », et les édits de la police continuent d'affirmer que dorénavant « Les fêtes dénommées *candombe* avec l'usage du tambour... sont interdites à l'intérieur de la ville, et seulement permises devant la mer »[37] (Ayestarán 1953: 72). Plus loin, en 1888, « chaque *nación* avait sa parcelle de terrain pour jouer le *tango*, au son de la *tambora*, du *tamboril* et de la *marimba* »[38]. Notons ici l'usage de la *marimba*, et d'autres idiophones disparus depuis des pratiques musicales afro-uruguayennes.

Ces Noirs constituent une menace voilée pour les autorités dominantes qui réagissent par un certain raidissement devant cette masse d'esclaves libérés depuis peu et représentant une proportion toujours croissante de la population urbaine: en Uruguay, 24 % de la population en 1819 (Ayestarán (1953: 58). Cette politique est cependant doublée d'une relative tolérance devant ces manifestations qui constituent malgré tout une certaine mise en ordre sociale par le biais de la musique et de la danse. Quoiqu'il en soit, nous partageons l'opinion de M.C. Lafontaine (1983: 2138) selon laquelle les édits d'interdiction ne visaient pas tant les tambours que les rassemblements de Noirs qui, par leur nombre, pouvaient représenter une menace.

Dans d'autres cas, interdiction des manifestations festives et répression seront appliquées plus strictement. Elles feront disparaître beaucoup de traits culturels africains. Ainsi, les tambours interdits par l'Église seront remplacés par le *cajón* dans la culture afro-péruvienne. Au Venezuela, ils seront interdits dans les processions et défilés dès le XVIII[e] siècle, mais se conserveront dans les campagnes. A Corrientes, en Argentine, les Noirs, rassemblés dans le quartier *camba-cua* utilisaient les tambours pour célébrer San Balthazar. De nos jours, il n'y a plus ni Noirs ni tambours à Corrientes, ni nulle part ailleurs en Argentine. Parmi les causes invoquées, qui font encore l'objet de polémiques, relevons les guerres intestines du siècle passé où les Noirs servirent en première ligne contre la promesse de leur libération, et le « blanchiment » rapide de la société, submergée par les énormes vagues d'émigrants européens. Les Noirs ont quasiment disparu en Argentine,

---

[34] *Lista de gentilicio*: littéralement groupe de parenté ou de lignée, établie lors de l'arrivée des esclaves.

[35] « *Se prohiban absolutamente dentro y fuera de la ciudad y se impongan a quien contrabenga el castigo de un mes a las obras públicas* »

[36] « *Se prohiban dentro de la ciudad los bayles conocidos por el nombre de tangos y solo se permiten a extramuros en las tardes de los dias de fiesta hasta puesta del sol* »

[37] « *Los bailes denominados candombe con el uso del tambor...estan prohibidos en el interior de la ciudad, y sólos permitidos frente al mar...* ».

[38] « *Cada nación tenia su canchita para darle al tango... al son de la tambora, del tamboril, de la marimba...* ».

mais ils ont laissé de profondes empreintes dans la musique et la danse: *tango, milonga, rasguido doble*, aujourd'hui joués et dansés par les Blancs.

L'influence des Noirs se fera sentir sur l'ensemble des musiques américaines de tradition orale[39] jusqu'à la Nouvelle-Orléans[40], où se pratiquait la danse *congo* (Carpentier 1985: 65) avant de se répandre sur tout le continent, nord et sud, surtout du côté atlantique.

En Amérique latine, les groupes de population noire et métisse exercèrent une profonde influence sur l'ensemble des musiques de tradition orale. Après l'émancipation et l'affaiblissement du rôle social des *naciones*, nombre de *cofradías* se disloquèrent ou dépérirent. On retrouva alors les Noirs comme musiciens professionnels ou maîtres de ballet dans les salons blancs.

De façon générale, l'influence noire dans les métissages musicaux latino-américains a été largement sous-évaluée, voire même occultée. Pour nombre de Latinos-américains, qu'ils soient musiciens, chercheurs ou non, l'influence noire est surtout reconnue dans les genres considérés comme «noirs» parce que pratiqués par des groupes de population noire. Il leur est souvent refusé toute influence dans les autres genres musicaux pratiqués par les Blancs ou Métisses. Pourtant, dans la période qui voit la fin de l'époque coloniale et l'abolition de l'esclavage, beaucoup de maîtres de ballet et de musiciens étaient noirs ou métis. L'étude des archives comme celle des récits des voyageurs nous apprennent que d'un bout à l'autre du continent, de Cuba au Chili comme en Argentine, les Noirs sont à la croisée des chemins musicaux. Le cas du *tango*, parmi des dizaines d'autres, est à cet égard édifiant. Certains auteurs comme Carlos Vega[41] nièrent une quelconque origine noire au *tango* et lui inventèrent une naissance en Espagne. Malgré la reconnaissance affichée d'une parenté commune entre *milonga, habanera et tango*, joués et dansés dans une zone qui coïncidait «avec la zone la plus alimentée par les couches africaines importées», il aurait été «dangereusement glissant»[42] (1944: 154) d'y voir une influence africaine! L'origine ibérique de ces danses est réaffirmée dans son essai sur le *tango*[43]

---

[39] On peut fréquemment entendre dans les orchestres de jazz de cette époque, des rythmes de *clave* de type 3-3-2. Cf. la célèbre formation des «Hot Peppers» que dirigeait J. R. Morton.

[40] C.f. J. L. Collier *L'aventure du jazz*. Le grand pianiste de jazz «créole de couleur» Jelly Roll Morton confiait à Alan Lomax en 1939 que toute bonne musique de jazz doit contenir une «couleur espagnole», en fait un rythme de *habanera*. Collier ajoute à la page 117: «Le rythme de *habanera* est très proche du rythme habituel sur lequel la majeure partie du jazz a été improvisée ou composée». Un parallèle peut s'établir entre les conditions sociales qui présidèrent à la naissance du jazz à la Nouvelle Orléans et celles qui virent naître le *tango* du Rio de la Plata. J. R. Morton était pianiste de bordel et métis, tout comme Rosendo Mendizábal, pianiste de couleur qui jouait dans les *prostíbulos* à Buenos-Aires, et qui, au début du siècle, fut le compositeur d'un des premiers titres enregistrés comme *tango*.

[41] Carlos Vega (1898-1966), ethnomusicologue argentin, commença à étudier dès avant la deuxième guerre mondiale la musique traditionnelle de son pays, notamment dans la région du nord-ouest et plus tard au Pérou. Il laisse une œuvre considérable, quoique en partie discutée aujourd'hui. Bibliographie complète parue dans *Cuardernos del Instituto de Antropología n° 6*. Buenos-Aires 1966-1967.

[42] «*Con la más nutrida zona de las capas africanas importada*» [...] «*peligrosamente resbalizada*».

[43] Pour la réfutation du *tango andaluz* comme origine ibérique du *tango porteño*, voir la brochure qui accompagne le coffret édité par l'*Instituto nacional de musicología: Antología del tango rioplatense Vol I*. Buenos-Aires 2 LP, 1980.

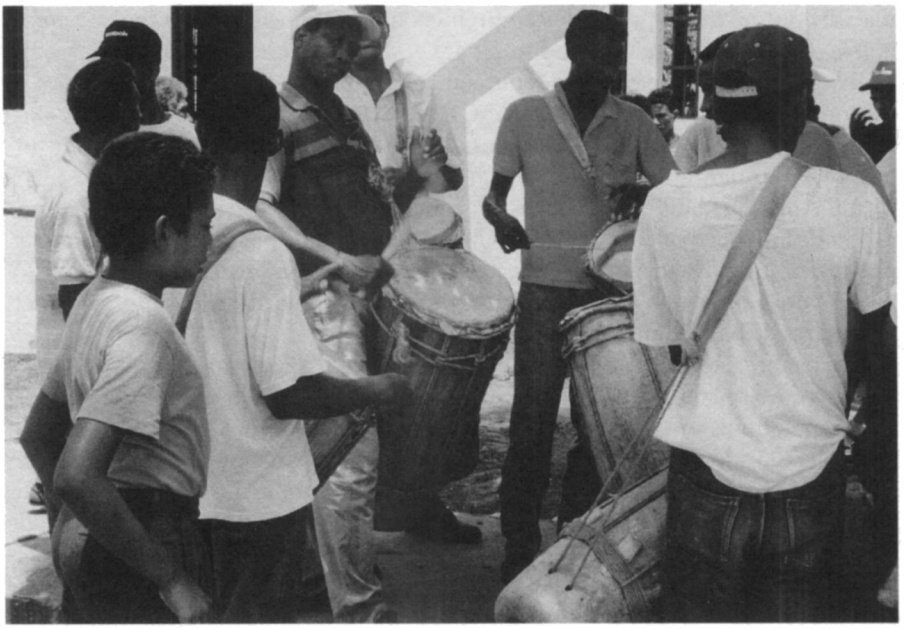


Fig. 4 : Tambours *chimbangueles* de San Benito. Bobures, Zulia, Venezuéla (1994). Photo : Michel Plisson.

(1936 : 231) et dans l'ensemble de son œuvre. La question de l'origine noire du *tango* fut posée à Isabel Aretz[44] lors d'une interview effectuée à Caracas en 1993 ; elle entraîna de sa part une réponse péremptoirement négative, ajoutant même «*es pura melodia napolitana*». Pourtant, les quatre temps du *tango* sont souvent accentués de la même manière que dans le ragtime et le jazz : premier temps faible / deuxième temps fort / troisième temps faible / quatrième temps fort. On peut y voir symboliquement une inversion de l'esthétique blanche. On retrouve d'ailleurs cette inversion dans d'autres musiques *afro* d'Amérique latine. Pourtant, à Buenos-Aires, jusqu'à la fin du siècle dernier, le quartier de Monserrat était nommé *el barrio del tambor* à cause du «bruit» que faisaient les Noirs et leurs tambours. Carlos Vega aurait pu, dans sa jeunesse, en rencontrer dans les rues de sa ville, et en écouter dans les quartiers populaires mais il dénia aux Noirs toute influence dans l'origine du *tango porteño*. Le genre musico-chorégraphique *malambo* pratiqué dans la pampa argentine ressemble à s'y méprendre au *festejo* des Noirs de la côte péruvienne qui comporte aussi des *mudanzas* de *zapateo*[45] sur des rythmes également sesquialtères.

[44] Isabel Aretz. Ethnomusicologue argentine née en 1913 à Buenos-Aires. Elève de Carlos Vega, comme son futur époux, l'ethnomusicologue vénézuélien Luis Felipe Ramón y Rivera. Directrice à Caracas du FUNDEF jusqu'en décembre 1994. Interview publié dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 7, 1994. Le passage en question n'a pas été publié dans les *Cahiers*, mais figure dans l'enregistrement de l'interview.

[45] « Variations de figures de danse » de *malambo*.

Sans doute, peut-on établir une relation avec le quartier *malambo* qui, à Lima, au XVI[e] siècle, était celui où habitaient les Noirs.

En fait, les Blancs empruntèrent beaucoup aux Noirs, tout en gardant une grande distance sociale, comme le montre Cuba dans sa période post-coloniale.

Cuba : musiciens noirs et musique blanche

A Cuba, Noirs et Métis occupaient un espace social particulier. De par sa situation privilégiée et son rôle central dans le commerce entre l'Espagne et les Amériques, l'île joua un rôle central dans l'élaboration de genres musicaux nouveaux de type 2/4 4/4. Cuba reçut alors toutes les influences. C'est sans doute là que les syncrétismes agirent en profondeur car les conditions y étaient très favorables de par sa position de monopole du commerce au moins jusqu'au XVII[e] siècle.

Pour les Grandes Antilles, Alejo Carpentier relate ce processus de jeu symbolique social à travers la musique. Après la révolte des esclaves de Saint Domingue, en 1791, les propriétaires blancs se réfugièrent à Cuba, suivis de leurs domestiques noirs. Ceux-ci, libérés *de facto* ou *de jure,* ne trouvaient à s'employer que comme domestiques ou musiciens. L'esclavage aboli, en effet, la société n'en restait pas moins coloniale. En haut de la hiérarchie, l'aristocratie verrouillait les emplois prestigieux et rémunérateurs. Les Noirs restaient confinés dans les emplois subalternes, gens de maison ou artisans. Le métier de musicien n'était guère mieux considéré par les Blancs. Pour le Noir, en revanche, «la musique constituait une profession très estimable, car elle se situait au sommet de ses possibilités d'ascension sociale» (Carpentier 1979/1985: 124). Le Noir choisissait la musique ou la danse, seul espace social où le Blanc ne se sentait pas en rivalité. A Cuba, dès 1827, il y a trois fois plus de musiciens noirs que de musiciens blancs, et «de 1800 à 1840, les Noirs constituèrent la grande majorité des musiciens professionnels» (Carpentier 1985: 132). Ce processus ira s'amplifiant avec la «liberté de ventre», puis l'émancipation, qui n'est acquise à Cuba que fort tardivement, dans les années 1880.

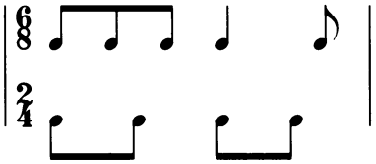
Ces musiciens noirs se produisaient un peu partout, dans les maisons de l'aristocratie comme dans les bals populaires où ils côtoyaient souvent les musiciens blancs. Dans les premières comme dans les seconds ils avaient accès à la musique européenne car c'est celle que les Blancs appréciaient. Les syncrétismes musicaux résulteront de cette double contradiction: les musiciens noirs exécutent la musique des Blancs qui leur permet une ascension sociale lesquels, en retour, préfèrent les Noirs pour jouer leur musique. Les Blancs, en effet, rejettent les tambours et les «*tangos*» de leurs anciens esclaves. L'abolition est trop récente pour que leur musique soit acceptée par le groupe social dominant. Les Noirs – et aussi les métis – s'emparent de cette musique blanche, la transforment par le phrasé, les accents, les ornements, les figures, créant des métissages qui établissent symboliquement une distance sociale entre les groupes sociaux tout en les intégrant.

Ces métissages se sont exercés notamment autour de cellules rythmiques nouvelles, produits symboliques d'enjeux entre les différents groupes sociaux.

Les syncrétismes de type 2/4 4/4

Le musicologue brésilien Luis Hector Correa de Azevedo avance l'hypothèse que la formule rythmique présente dans beaucoup de musiques afro-latino-américaines peut avoir surgi du 6/8 ternaire très fréquent dans la musique espagnole (assez rare au Portugal) lorsqu'elle se trouva accompagnée par les tambours afro-américains.

Ainsi:



aurait donné:

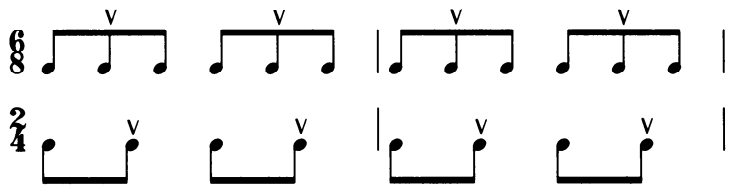
De l'irréductibilité entre ces deux systèmes rythmiques joués ensemble auraient surgi de nouvelles cellules rythmiques. De fait, les structures rythmiques ternaires étaient très présentes à Cuba dans la musique d'origine hispanique, française et aussi africaine. Fin XVIII[e] siècle, des bouleversements se produisent au sein de la société créole. La contredanse arrive dans les Antilles, amenée par les Français, portée par la Révolution et les idées nouvelles dont l'abolition de l'esclavage comme institution n'est pas la moins importante. La contredanse devient à la mode. Elle est mesurée à 2/4, mais on la trouve aussi à 6/8[46]. Alejo Carpentier affirme qu'elle jouera un rôle majeur dans la formation de cellules rythmiques nouvelles. Malheureusement, son remarquable ouvrage sur la musique cubaine laisse une place réduite à la musique de tradition orale. A l'écoute de ces musiques européennes, le ternaire africain se serait binarisé selon un processus que défendent plusieurs auteurs[47]. En tout état de cause, une forte intensité rythmique résulte de l'assemblage de ces deux systèmes.

Cette bi-rythmie semble fonctionner comme système pour beaucoup de musique noires caraïbes et non seulement à Cuba. Dans des enregistrements effectués dans la région de Barlovento, au Venezuela, zone de marronage longtemps protégée des influences extérieures par sa situation géographique et son climat inhospitalier, on entend fréquemment:

---

[46] La contredanse est la déformation française de la *country dance* anglaise, introduite à la Cour de Versailles dans les dernières années du règne de Louis XIV par le maître de ballet André Lorin. La *country dance* n'impose aucun pas. C'est Lorin qui les formalisera pour la Cour. Malgré cela, celle-ci la dédaigne quelque peu. Ce n'est qu'avec l'ouverture de bals publics à entrée payante, en 1715, sous la Régence, que la contredanse s'imposera. Les « belles danses à deux » (c'est-à-dire les danses aristocratiques) tombent alors en désuétude, au profit de la contredanse qui permet de faire danser plusieurs couples à la fois avec une liberté plus grande dans les pas. (Guilcher 1969).

[47] Pérez Fernández 1987 et Ramón y Rivera 1971.



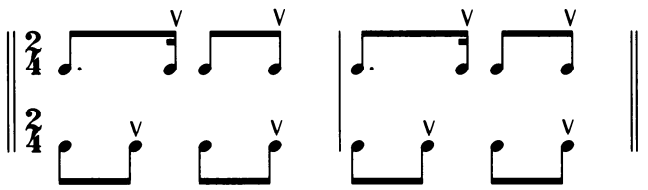
Ces structures rythmiques font pendant au système hispanisant. Alors que dans le système hispanisant, 6 croches à 6/8 peuvent s'organiser verticalement sur trois noires binaires (3/4), dans le système *afro-latino*, 6 croches à 6/8 se raccrochent à deux noires binaires ou quatre croches, c'est-à-dire à une mesure à 2/4. Comme dans le système hispanisant sesquialtère, une forte tension résulte de cette bi-rythmie d'origine *afro*.

En effet, dans le système hispanisant, la bi-rythmie existe par l'accentuation de certaines croches par rapport à d'autres. Verticalement – qu'elles soient sur le temps ou à contre-temps –, croches et noires s'exécutent conjointement à partir d'une même division isochronique du temps valable pour les parties à 3/4 comme pour celles à 6/8.

Dans le système afroïde, si 6 croches sont divisibles par 2, elles ne le sont pas par 4, par le fait de la division binaire du temps. Autrement dit, 6 croches en haut et 4 croches en bas sont irréductibles entre elles. Pour l'oreille occidentale, la division isochronique différente du temps, entraîne une incompatibilité rythmique entre la voix haute et la voix basse. Verticalement, les croches du haut se jouent de façon disjointe par rapport à celles du bas. Il en résulte une tension rythmique intense, car l'espace de temps est plus serré entre les croches du haut et celles du bas. Cette bi-rythmie afro-latine contient des formules sesquialtères de 3 sur 2, mais un sesquialtère africain et non hispanisant, puisque la base rythmique est 2/4 et non 3/4 ou 6/8.

Cette superposition rythmique 3 sur 2, utilisée et développée avec de multiples variantes par les Noirs cubains se retrouve dans la musique africaine dans laquelle l'empilement des rythmes et l'organisation multilinéaire des voix est d'un usage fréquent. On peut émettre l'hypothèse que certains métissages ont pu intervenir par la superposition de ces deux lignes rythmiques. Dès lors, des marqueurs rythmiques peu significatifs le deviennent, du fait de la contradiction rythmique entre les deux voix, qu'ils soient situés sur le temps ou à contre-temps. Dans l'exemple du *tango*, dont le rythme est très apparenté à ces formules, on bascule dans une organisation rythmique inversée par rapport à la tradition occidentale. Le temps – fort ou faible – perd sa fonction de marquage rythmique et mélodique. Ici, les marquages rythmiques se placent en dehors du temps.

Ainsi, on trouve souvent la formule rythmique suivante:



C'est le rythme de *habanera*. En haut, les deux marquages rythmiques importants sont la quatrième double croche du premier temps, et la deuxième croche du second temps, plus accentuée encore que la double croche précédente car préparant le temps suivant.

Cette formule est très proche de la formule canonique du *chôro*, genre instrumental né à Rio de Janeiro au début du siècle:

La répétition rapide des deux premières notes (double-croche/croche) intensifie la densité rythmique et prépare la tension sur la quatrième double-croche du premier temps. Cette dernière note joue le même rôle dans la *habanera* cubaine et dans le *choro* brésilien: elle se prolonge sur le deuxième temps, formant une syncope.

Les formules afro-américaines de *clave*

Avec cette syncope sur le deuxième temps de la mesure, nous entrons dans l'univers rythmique du *tresillo* cubain, bien connu des musiciens du monde entier. La musique n'est plus organisée par un temps mesuré à division binaire ou ternaire, mais par un système répartissant le marquage rythmique par groupes de deux et de trois battues sur deux mesures. Par exemple 3-3-2 (=8 pulsations isochroniques). Le marquage irrégulier du temps est au demeurant fréquent dans les musiques traditionnelles[48]. Ces *claves* rythmiques sont constitutives des musiques d'origine noire se pratiquant du côté atlantique de l'Amérique latine. Si nous considérons huit battues isochroniques, ce rythme de *claves* s'organise de la manière suivante:

Nous vérifions que la formule: [croche pointée / double-croche en syncope / croche] est bien équivalente au rapport 3 – 3 – 2:

[48] Ainsi dans la musique *flamenca* (12 temps) et les musique d'Europe centrale et de Turquie (rythmes *aksak* à 7 ou 9 temps) (Cler 1994 et 1998).

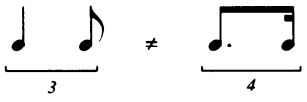
Le rapport de 3 sur 2 du *tresillo* cubain est encore présent. Dans la bi-rythmie latino-américaine d'origine afroïde, le découpage du temps est très souvent binaire à la basse. La voix mélodique peut s'articuler sur deux triolets de croches en haut, c'est-à-dire sur une division ternaire. Dans tous les cas, la basse, parfois muette et intériorisée, reste intangiblement binaire.

Nous retrouvons le *tresillo* cubain comme cellule rythmique de base des musiques du Rio de la Plata, de la *milonga* et du *tango*. De fortes présomptions existent quant à l'origine noire de ces musiques aujourd'hui blanchies. Les *milongas pampeanas* des guitaristes argentins Atahualpa Yupanqui et d'Abel Fleury obéissent infailliblement à ce schéma. Les *milongas urbanas* des *tangueros* Anibal Troilo et Mariano Mores également. Les *candombes* des carnavals de Montevideo aussi. Plus récemment, ces formules notées : [noire pointée / noire pointée / noire] ou 3-3-2 ont été abondamment utilisées sur quatre temps (ou deux fois deux temps) par Astor Piazzolla. Paradoxalement, ce qui pour beaucoup de musiciens *tangueros* des années soixante relevait d'une innovation rythmique, n'était au fond qu'un retour conscient aux sources, c'est-à-dire aux origines noires du *tango*.

Ainsi :

La quatrième double croche du premier temps de la *habanera* qui correspond à la deuxième noire pointée du *tango* piazzollien (dans un système à quatre temps) est bien la note la plus importante du système car, seule note syncopée de la mesure, c'est autour d'elle que s'organise la tension rythmique. C'est pourquoi les musiciens lui accorde une grande sollicitude. Cette attention se manifeste par une liberté de phrasé qui fait « vaciller » rythmiquement l'ensemble, rapprochant la voix mélodique d'une pulsation ternaire :

Dans cette formule, il n'existe plus la proportion 3-3-2 du *tresillo cubano*, puisque le premier temps est divisé par 3 et non par 4, mais une formule approchante.



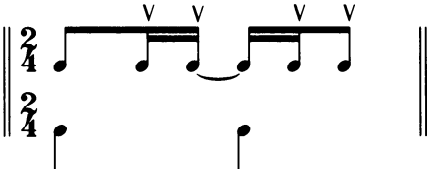
Il s'agit donc seulement d'un effet de phrasé, ce qui est confirmé par le deuxième temps qui reste toujours nettement binaire. Cette particularité rythmique réitérative des musiques d'origine noire, résulte peut-être d'une hésitation rythmique entre le ternaire européen et le binaire africain, et donc le produit d'un syncrétisme noir

américain, au même titre que la *blue note* du Mississippi est la résultante de l'»hésitation» entre modes européens et pentatonisme africain[49].

Ici, le syncrétisme n'est pas modal ni tonal, mais rythmique. Le «swing» est précisément le produit de cette «vacillation» plus ou moins grande exercée par le musicien.

A côté du *tresillo cubano*, on trouve très fréquemment des formules de *cinquillo*. Le *tresillo* obéit à une formule rythmique de 3 sur 2. Le *cinquillo cubano* à une formule de 5 sur 2.

Une des formes courantes maintes fois observée et relevée entre autres par Alejo Carpentier est la suivante:

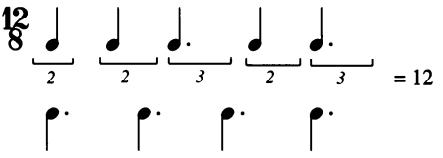


Cette formule, de par la contraction de 5 notes sur 2 temps, implique nécessairement des marquages rythmiques signifiants situés en dehors du temps, facteur de tension pour les danseurs comme pour les musiciens.

Une deuxième caractéristique du *cinquillo cubano* est donnée par la syncope sur le deuxième temps, comme dans la *habanera*. Cette absence de marquage rythmique sur le second temps (dans une mesure à 2/4), ou du troisième temps (dans une mesure à 4 temps), comme nous l'avons vu plus haut, reste une constante des musiques d'origine *afro* d'Amérique latine, du *tango* du Rio de la Plata, du *choro* brésilien, du *candombe* uruguayen, aux genres *afro* du Venezuela et de la musique cubaine.

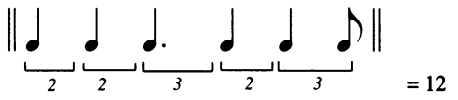
Il existe bien de nombreuses possibilités d'agencer 5 pulsations sur 2 temps. La manière d'organiser ces marquages rythmiques, s'appelle la *clave*. Il existe deux familles de *claves* dans la musique caraïbe de tradition orale. La première comprend des *claves* à 12 pulsations isochroniques avec un comptage ternaire par temps. La deuxième famille, des claves à 16 pulsations avec une battue binaire à quatre.

Dans la musique cubaine à dominante *afro*, les *claves* à 12 temps, sous-tendues par une pulsation ternaire à la voix de basse (soit 2 mesures à 6/8 par exemple), organisent le rythme selon le principe des proportions 3 et 2, à l'instar du *tresillo*.



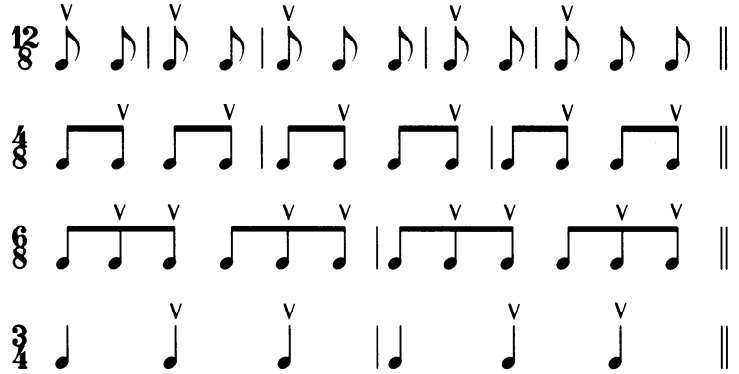
[49] Cf. Collier 1981: 29 et suiv.

Avec quelquefois une division de la dernière unité formant comme une anacrouse du premier temps suivant, très fréquente au Venezuela.



Ces *claves* de 12 peuvent générer de nombreuses combinaisons rythmiques[50]. Ces *claves* ternaires sont peu utilisées dans les genres profanes, sauf dans la *columbia*, une des trois formes de la *rumba*. Ces *claves* ternaires à 12, que l'on nomme parfois *clave africana* à Cuba, semblent être plus utilisées dans les musiques sacrées et rituelles telles que *bembé*, *palo*, *abakuá*[51].

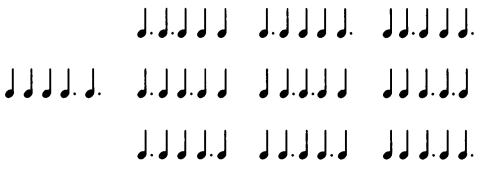
Par ailleurs, notons que ces *claves* autorisent une adaptation rythmique compatible avec les genres hispanophones, car décomposables en mesures binaires (de type 3/4) et/ou ternaires (de type 6/8), voire les deux à la fois.



[50] Le nombre total de possibilités rythmiques contenues dans ces formules à 12 avec des proportions de 3 et de 2 pulsations renvoie à un problème de dénombrement résolu par l'analyse combinatoire. Classer deux objets parmi cinq sachant que l'ordre des deux objets n'importe pas. Le nombre de combinaisons possible est donné par la formule

$$C_n^p \frac{n!}{(n-p)!\,p!} \qquad C_5^2 \frac{5!}{3!\,2!} = 10$$

Voici ces 10 possibilités :



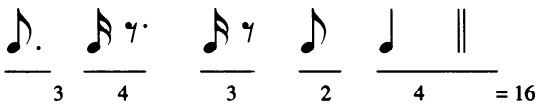
Certaines constituent des patrons rythmiques de genres musicaux, d'autres sont simplement utilisées comme variations rythmiques par les musiciens. Signalons les cas particuliers de *l'aguinaldo* et du *merengue* vénézuélien à 5/8 dans lequel la répartition entre croches est isochronique mais avec une accentuation sur la 5e et la 1re croches, accompagné bien souvent par une basse à 3/4.

[51] Cf. le CD *Cuba : danse des dieux*, Ocora HM 83, 1988.

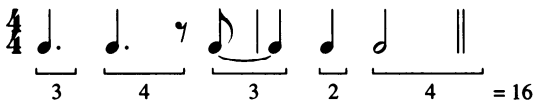
Ces empilements rythmiques sont récurrents dans la musique cubaine où la tradition musicale superpose des rythmes hispanisants sur des rythmes afroïdes.

A côté de ces *claves* à 12, il existe les *claves* à 16, dans lesquelles la pulsation marquée par la voix de basse est à 4 temps binaires (4 mesures à 4/4, par exemple). Elles contiennent également de nombreuses possibilités rythmiques[52]. C'est sur ces claves que sont construits les genres profanes les plus connus. Parmi celles-ci, la *clave* de *son* et la *clave* de *rumba*.

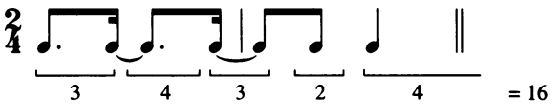
Ainsi, la *clave* de *rumba guaguancó*[53]:



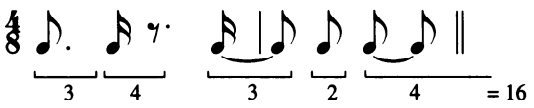
écrite souvent sur deux mesures:



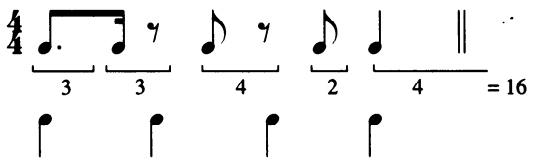
Les syncopes apparaissent sur le troisième temps, mais aussi sur le deuxième, comme on le voit si on écrit la même formule à 2/4:



écrite parfois à 4/8:



La *clave* de *son*, constitutive de la plupart des genres populaires cubains s'inscrit aussi dans cette logique de 16 pulsations:

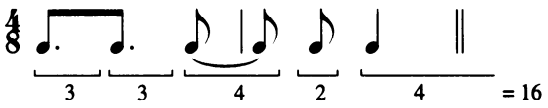


[52] On peut dénombrer l'ensemble des combinaisons de trois objets parmi cinq. Soit:

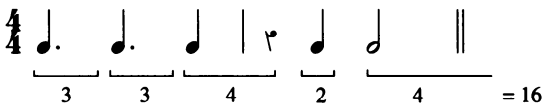
$$C_5^3 \quad \frac{5!}{3!\,2!} = 10$$

[53] Cf.le CD *Cuba: Celeste Mendoza*, Aspic X 55516, 1993 (archives EGREM). Notamment les plages 2, 4, 8, 11, 12, 16.

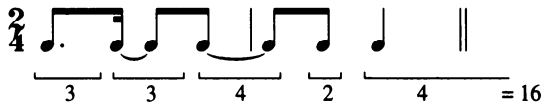
ou bien sur deux mesures à 4/8:



Ou encore à 4/4. On remarque la première mesure contient la formule canonique du *tango* argentin manière Piazzolla: [noire pointée / noire pointée / noire], mesure pour laquelle on trouve parfois deux noires en voix de basse. On retrouve ainsi le *tresillo* cubain (3 notes sur 2 dans la même durée isochronique):



écrit parfois à 2/4, rendant apparentes les syncopes:



La première mesure correspond à la forme canonique de la *habanera*. Dans cette *clave* de *son*, la tension rythmique est signifiante également pour le danseur. En valeurs longues ou brèves, elle résulte de ces cinq notes syncopées, frappées sur une ligne de basse marquant une battue régulière de deux. Ici, la ligne de basse peut être muette, elle n'en est pas moins sous-jacente pour les musiciens.

En observant les deux portées, on s'aperçoit que la distinction entre la *clave* de *rumba* et la *clave* de *son* ne repose que sur une seule note déplacée d'une double croche vers la droite pour la *rumba*.

On perçoit ainsi l'importance du rythme dans la structuration du genre musico-chorégraphique latino-américain. Une seule note déplacée et, sans aucune ambiguité pour les musiciens, le genre musical tout entier bascule.

Les musiques contenant ces formules rythmiques pratiquées à l'origine par les populations noires, se retrouvent un peu partout du côté atlantique et sur la côte nord du Pacifique du continent latino-américain. Ces modèles ont une parenté commune. Elaborés à partir de cellules bi-rythmiques, Cuba en fut sans doute l'épicentre avant qu'ils ne se répandent dans les zones continentales, notamment côtières. Parmi les centaines de genres existants contenant ces formules, on peut citer:

- Mexique: *bamba*
- Panama: *cumbia, tamborito*
- Cuba: *guajira, danzón, són, rumba, contradanza, bolero*
- Porto Rico: *aguinaldo, guaracha, plena*
- Saint Domingue: *merengue*
- Venezuela: *calipso*
- Colombie: *currulao, cumbia, vallenato*

- Brésil: *choro, samba, baiaõ, frêvo, maxixe*
- Pérou: *festejo, son de los diablos, panalivio, danza*
- Uruguay: *candombe, milonga*
- Argentine: *rasguido doble, tango, milonga pampeana, milonga urbana...*

Dans cette étude, nous avons essayé de montrer comment ont pu naître, en Amérique latine, certains syncrétisme rythmiques comme produits d'enjeux symboliques identitaires entre groupes sociaux. Ces tensions, cristallisées dans les métissages culturels, ont produit des patrons rythmiques nouveaux. De par leurs structures, ils ont permis une grande diversité de genres, développant sur plusieurs siècles une prolifération intense et variée dans le champ des musiques de tradition orale, chaque genre musical entretenant avec la danse une relation univoque. Ces relations rythmiques agissent au plus profond de la culture et de l'inconscient de l'individu. Elles constituent la contrainte intériorisée à partir de laquelle le musicien développe sa propre créativité, tout en gardant le lien musical profond qui l'identifie au groupe social.

Références

ABADIA MORALES Guillermo
1983 *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

ACOSTA Leonardo
1982 *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

ANDRADE Mario de
1989 *Dicionário musical brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.

AYESTARÁN Lauro
1953 *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

BASTIDE Roger
1967 *Les Amériques noires*. Paris: Payot.

CARPENTIER Alejo
1979 *La musique à Cuba*. Paris: Gallimard.

CLER Jérôme
1994 «Pour une théorie de l'aksak». *Revue de musicologie*. Paris: 181-210.
1998 *Musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre. 361 p. Laboratoire d'ethnomusicologie UMR 9957.

COLLIER James Lincoln
1981 *L'aventure du jazz*. 2 vol. Paris: Albin Michel.

D'HARCOURT Raoul
1925 *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.

DOUCET Vincent
1989 *Musiques et rites afro-américains*. Paris: L'Harmattan.

FERREIRA Luis
1997 *Los tambores del candombe*. Montevideo: Ed. Colihue-Sepé.

GARCÍA JIMENEZ Francisco
1965 *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires: Ed. Losada.

GASNAULT François
1992 «Bals ou bacchanales? Les sources de l'histoire de la danse sociale à Paris de 1830 à 1870». *Cahiers d'ethnomusicologie régionale du Conservatoire occitan* (Toulouse).

GUILCHER Jean Michel
1969 *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris: Ecole Pratique des Hautes Etudes / La Haye: Mouton.
1984 «Le domaine du rigodon: une province originale de la danse». In: *Le monde alpin et rhodanien.*
1995 *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* (1963-1976). Douarnenez: Coop Breizh / Chasse-Marée / Armen.

HARNONCOURT Nikolaus
1984 *Le discours musical* (1982). Paris: Gallimard.

LAFONTAINE Marie-Céline
1983 *Le Carnaval de l'«autre». Les Temps Modernes* (Paris) n^{os} 441-442.

LEÓN Argeliers
1981 *Del canto y el tiempo* (1974). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

LEYMARIE Isabelle
1993 *La salsa et le latin jazz*. Paris: PUF, collection «Que-sais-je ?» n° 2742.
1996a *Du tango au reggae: musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Paris: Flammarion.
1996b *Musiques caraïbes*. Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud.

LOMAX Alan
1964 *Mister Jelly Roll*. Paris: Flammarion.

MONTANARO Bruno
1983 *Guitares hispano-américaines*. Aix-en-Provence: Edisud.

NATALE Oscar
1984 *Buenos-Aires, negros y tangos*. Buenos-Aires: Editorial Peña Lillo.

ORTIZ Fernando
1984 *La clave xilofónica de la música cubana*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
1985 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1981). La Habana: Editorial Letras cubanas.
1993a *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
1993b *Etnia y sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales.
1993c *Travesía y trata negrera*. La Habana: Publicigraf.

PACQUIER Alain
1996 *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. Paris: Fayard.

PÉREZ FERNÁNDEZ Rolando Antonio
1987 *La binarización de los ritmos ternarios africanos en America Latina*. La Habana: Casa de las Américas.

PLAYFORD John
1984 *The English Dancing Master, or Plaine and easie Rules for the Dancing do Country Dances, with the Tune to each Dance*. London: Edit. Dance Books Ltd. (Dix-sept éditions entre 1651 et 1728).

PLISSON Michel
1986 «Un genre musical du nord-ouest argentin: la baguala». *Journal de la Société des Américanistes* LXXIII: 219-241.
1998 «Les genres musicaux chorégraphiques: syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine». *Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996.* Cordes-sur-Ciel (Tarn): CORDAE / La Talvera: 133-153.

RAMÓN Y RIVERA Luis Felipe
1971 *La música afrovenezolana*. Caracas: Ed. Universitaria.

REID ANDREWS George
1990 *Los Afroargentinos de Buenos-Aires.* Buenos-Aires: Editiones de la Flor.

SALAS Horacio
1986 *Le tango.* Arles: Actes Sud.

STUDER Elena F.S. de
1984 *La Trata de Negros en el Rio de la Plata durante el siglo XVIII.* Buenos-Aires.

UNESCO (ouvrages collectifs)
1970 *Introducción a la cultura africana en América latina.* Paris: UNESCO.
1979 *La traite négrière du XV^e^ au XIX^e^ siècle.* Paris: UNESCO.
1984 *L'Afrique en Amérique latine.* Paris: UNESCO.
1984 «Ethnonymes et toponymes africains». In: *Histoire générale de l'Afrique.* Paris: UNESCO.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ Rosa Elena
1982 *La práctica musical de la población negra en Perú.* La Habana: Casa de las Américas.

VEGA Carlos
1936 *Danzas y canciones argentinas: teorias e investigaciones. Un ensayo sobre el tango.* Buenos-Aires.
1944 *Panorama de la música popular argentina.* Buenos-Aires: Ed. Losada.
1956 *El origen de las danzas folklóricas.* 3ra edición. Buenos-Aires: Ricordi América.

RÉSUMÉ

En Amérique latine, les métissages musicaux ne furent pas l'œuvre du corps social dans son ensemble. Les groupes sociaux utilisèrent la musique comme d'autres déterminants culturels pour s'identifier en opérant une distanciation. Cette différentiation sociale appartient à l'ordre du spectaculaire pour ce qui est de la musique et de la danse. Chaque groupe social se reconnaît dans un univers musical particulier. Or, l'unité entre danse et musique s'établit par le rythme, lien essentiel, définitoire du genre musico-chorégraphique en Amérique latine. Dans cette aire culturelle, les syncrétismes comme vecteurs d'enjeux sociaux s'expriment particulièrement bien à travers l'organisation rythmique de la musique. Produits des trois ensembles culturels amérindien, européen et africain, les métissages musicaux latino-américains se sont cristallisés essentiellement autour de trois patrons rythmiques. Dans cette étude, sont abordés ceux d'origine espagnole, et ceux d'origine afro-américaine. Résultante d'enjeux symboliques entre groupes sociaux, ces patrons rythmiques ont pu générer, grâce à leur structuration interne, des centaines de genres musicaux.

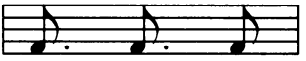
LE *TRESILLO*
Rythme et «métissage» dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX[e] siècle[1]

Carlos Sandroni

En étudiant les genres de musique à danser imprimée créés en Amérique Centrale et du Sud à partir de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, les chercheurs ont constaté l'existence d'un groupe de formules rythmiques grandement diffusées sur le continent. Ce sont principalement les suivantes:

La présence de cette figure rythmique dans la musique brésilienne du XIX[e] siècle et du début du XX[e] siècle est tellement marquante qu'elle amena le grand écrivain et musicologue Mário de Andrade à créer l'expression «syncope caractéristique» pour faire référence à celle-ci, expression sans doute discutable, mais que nous adopterons par commodité[2].

Il s'agit de la formule connue internationalement comme «rythme de *habanera*». Le terme est trompeur, car il induit à penser que ce rythme a été introduit dans la musique latino-américaine par la *habanera;* en réalité la *habanera* est seulement une des manifestations de ce rythme dans la musique en question (Sandroni 1997a: 140-62). Mais, encore une fois par commodité, nous utiliserons l'expression dans la suite de cet article.



Cette formule rythmique, très présente dans la musique cubaine, a été baptisée *tresillo* par les musicologues de ce pays, terme que nous adopterons ici.

Si nous prenions l'ensemble des auteurs qui ont écrit sur ces formules, nous verrions qu'elles sont tacitement considérées comme équivalentes, ou comme variantes d'un même rythme fondamental, et l'une comme l'autre des versions est

---

[1] Cet article reprend, avec quelques changements, une partie de ma thèse de doctorat (Sandroni 1997a: 51-65). Il pourra aussi être comparé utilement avec l'article paru dans le vol. 10 des *Cahiers de musiques traditionnelles* (Sandroni 1997b: 153-168), article issu de la même source.

[2] Pour une discussion de la validité du concept de «syncope» dans la musique populaire brésilienne, voir Sandroni 1997a: 28-40.

considérée, dans des passages différents, comme étant la plus typique du groupe. Storm Roberts, par exemple, dit à propos de la «syncope caractéristique» qu'elle est très présente dans la musique noire des Amériques: «C'est le rythme principal de la habanera cubaine, du tango argentin, du merengue dominicain, et de plusieurs calypsos de Trinidad. Selon Alvarenga, ce rythme est très répandu au Brésil»[3].

Vega, dans un texte posthume publié en 1967, considère le «tango américain», le «tango gitan», le «tango brésilien (*maxixe*)», la samba, la *habanera* et le tango argentin comme des espèces d'une même «famille», dont la formule «classique primitive» serait le «rythme de *habanera*», et la «syncope caractéristique» une de ses variantes (Vega 1967: 49, 64). Aharónian parle, quant à lui, du «trois-trois-deux latino-américain [à savoir, le *tresillo*] et ses variantes», après avoir expliqué:

> «Il s'agit d'un concept selon lequel huit pulsations sont perçues simultanément comme groupées en deux moitiés de quatre pulsations (disons, deux noires) et en trois parties inégales de trois, trois et deux pulsations (deux croches pointées suivies d'une croche). Ce concept est trouvé surtout sur la côte Atlantique (la *milonga* du fleuve de la Plata, la samba brésilienne, plusieurs genres caribéens). La côte Atlantique produisit au cours du XX^e^ siècle des genres métis commerciaux aussi fascinants que le tango argentin, le bolero, la rumba, la bossa-nova, le son cubain et sa fille directe, la salsa»[4].

Béhague (1979: 191), en parlant de la «figure de la *Habanera* (présente dans le tango brésilien, dans le *maxixe*, dans la samba, dans le *chôro*)», montre, bien évidemment, le «rythme de *habanera*», mais il donne entre parenthèse le *tresillo*. Dans l'article «Tango», écrit par le même auteur pour le *New Grove*, on dit que le tango brésilien, la *habanera* et le *maxixe* avaient en commun «les modèles d'accompagnement» («the accompanimental patterns») qui, montrés dans les exemples, sont le «rythme de *habanera*» et la «syncope caractéristique» (Béhague 1980: 563-5). L'*Enciclopedia storica della musica* donne, elle aussi, les deux figures comme des formules d'accompagnement de la *habanera* (Basso 1966: 196).

Alvarenga parle – dans le cadre d'une analyse de l'influence noire dans la musique brésilienne – de «notre rythme syncopé, d'une admirable variété et subtilité, dont la figuration la plus simple et qui attire le plus l'attention est la suivante», en montrant dans l'exemple la «syncope caractéristique» (Alvarenga 1982: 20).

De toutes ces citations on peut retenir trois idées. Premièrement, celle d'une équivalence entre certaines formules rythmiques, qui sont utilisées avec la même efficacité pour caractériser des genres musicaux déterminés. Or, comme ce groupe

---

[3] «It is the basic rhythm of the Cuban habanera, the Argentinian tango, the Dominican merengue, and many Trinidad calypsos. Alvarenga says it is widely used in Brazil» (Storm Roberts 1972: 52).

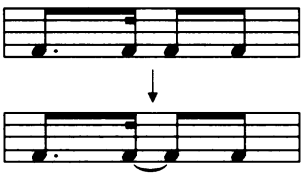
[4] «[...] un concepto de simultaneidad de ocho subdivisiones percibidas simultáneamente como agrupadas en dos mitades de cuatro subdivisiones (digamos, dos negras) y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos subdivisiones (dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea sin puntillo) que encontramos fundamentalmente en el Atlántico (la milonga del Rio de la Plata y Rio Grande do Sul, el samba brasileño, varias especies caribeñas). [...] a vertiente atlántica produce a lo largo del siglo XX especies mestizas comercializables tan fascinantes como el tango rioplatense [...] como el bolero, como la rumba, como la bossa-nova, como el son cubano y su hija directa la salsa» (Aharónian 1993: 50-1).

de formules rythmiques est utilisé pour caractériser non seulement *un* genre, mais également *un ensemble* de genres, on déduit de cela – deuxième idée à retenir – une équivalence relative, même entre les genres qui composent cet ensemble. Finalement, il faut remarquer que cet ensemble de genres est relié également, du coté sémantique, par l'association à un groupe d'idées extra-musicales, telles que «métissage», «afro-américain», «populaire».

L'idée ici proposée fait des «genres» en quelque sorte le lieu de rencontre entre un ensemble de traits musicaux formels et un ensemble d'associations extra-musicales[5]. En effet, nous pensons qu'un raisonnemment de ce type est implicite dans les passages cités auparavant. Mais ce raisonement, une fois formulé explicitement comme nous venons de le faire, entraîne la question de savoir sur quoi se fonde la parenté entre ces traits formels (en l'occurrence, rythmiques), celle entre ces associations extra-musicales, et celle entre ces deux ensembles hétérogènes. Ceci n'a pas été tenté par les auteurs cités, à une exception près.

La parenté entre deux des trois formules rythmiques mentionnées (à savoir, entre le «rythme de *habanera*» et le *tresillo*) a reçu de Carpentier et Béhague des explications semblables, pour le cas de Cuba et du Brésil. Le premier écrit:

> «Blancs et Noirs exécutaient les mêmes compositions populaires. Mais les Noirs y ajoutaient un accent, une vitalité, un quelque chose de non écrit qui les rendait plus piquantes. [...] Grâce au Noirs commençaient à s'insinuer, dans les basses, [...] une suite d'accents déplacés, des plaisantes complications, de 'façons de faire' qui créaient une habitude et engendraient une tradition. Observons un simple détail, plus instructif qu'une longue explication. Comme on le sait, le rythme mal nommé 'de habanera' apparaît déjà, sans la moindre altération, dans les *contradanzas cubanas* du début du XIX^e^ siècle. [...] Or, dans la fameuse *contradanza* intitulée *Tu madre es conga*, [...] ce rythme apparaît modifié de cette façon très singulière:



> «Même les plus ignorants en matière de lecture musicale pourront observer l'identité des deux figures rythmiques, quant à leurs éléments constitutifs: croche pointée, double croche, deux croches. Mais, dans le second cas, néanmoins, une simple liaison a transformé complètement le rythme, sans altérer la mesure en donnant naissance à un nouveau genre: la *conga*» (1985: 128-129).

Ces observations de Carpentier feront école et seront répétées entre autres par Corrêa de Azevedo (1961: 360): «Ce rythme caractéristique (la '*conga*') consiste en

---

[5] Pour un dévelopemment de cette idée, voir Sandroni 1997a: 41-9.

la syncope ajoutée à la formule d'accompagnement de la *habanera*, etc.»; et par Nascimento (1990: 87-8), qui dit que le *tresillo* est caractérisé par certains comme un rythme qui a son origine dans le «traitement syncopé appliqué au rythme de la *habanera*».

Quant au Brésil, Béhague écrit, à propos de la polka *Querida por todos*, de Calado, publiée en 1869: «Dans ce morceau, le compositeur a transformé, d'une manière très ingénieuse, le rythme de habanera à la basse en [celui du *tresillo*], et cela a ouvert le chemin aux formules rythmiques postérieures de la samba urbaine et du *choro*»[6].

Tous les chercheurs cités admettent l'équivalence, ou en tout cas l'étroite parenté entre les deux rythmes; mais cette parenté est conçue ici comme si le «rythme de *habanera*» était l'antécédent, et le *tresillo* la conséquence; la «façon de faire» des Noirs ou l'ingéniosité du compositeur Calado (qui était d'ailleurs un mulâtre), appliquées au premier, auraient inventé le deuxième.

Or nous avons quelques observations à faire sur ces arguments. La première est que la priorité du «rythme de *habanera*» sur le *tresillo*, conçue de cette manière, est un piège de l'écriture musicale. On s'en aperçoit dans le texte de Carpentier, quand il affirme, à l'appui de sa thèse, que même un ignorant en solfège musical pourra constater l'identité *visuelle* des deux rythmes et s'apercevoir que la différence entre eux est l'*addition* d'une liaison. Or, la liaison est une convention de l'écriture, due à des conceptions spécifiquement européennes sur la manière de représenter graphiquement les sons[7]. Cet argument «graphique» ne prouve rien sur l'étymologie des rythmes qui, en Amérique Latine, avant de passer par l'écriture, ont existé (comme ils existent encore jusqu'à aujourd'hui) dans la pratique musicale populaire.

En deuxième lieu, même dans la musique imprimée latino-américaine l'existence du *tresillo* est plus ancienne que les passages cités ne le laissent supposer. La *contradanza* intitulée *Tu madre es conga*, qui aurait été à l'origine, comme le suggère Carpentier, du «nouveau» rythme, date de 1856 (1985: 127); la polka de Calado citée par Béhague est de 1869. Or, dans le cas de Cuba, le *tresillo* apparaît déjà au moins en 1813, comme le montre la partition de la *guaracha* intitulée *El sungambelo* reproduite par le même Carpentier (1985: 149); dans le cas du Brésil, nous trouvons la même figure rythmique treize ans avant *Querida por todos*, dans le *lundu* intitulé *Beijos de frade*, de Henrique A. de Mesquita (Batista Siqueira 1969: 39-40). Et il ne s'agit pas de cas isolés.

Ces considérations nous amènent à écarter l'hypothèse avancée par Carpentier et Béhague pour expliquer l'affinité entre *tresillo* et «rythme de *habanera*», tout en reconnaissant qu'ils ont été les premiers, sauf erreur, à essayer d'expliquer cette affinité par l'analyse des traits formels.

---

[6] «In it the composer very ingeniously transforms the habanera rhythm into [*tresillo*] in the bass accompaniment, pointing the way to the rhythmic patterns of later urban samba and chôro» (Béhague: 1976: 15-6).

[7] Une démonstration dans le cas de la musique brésilienne en est que, en écrivant les mélodies de sambas, nous sommes obligés d'employer une énorme quantité de ligatures entre les mesures. Ceci redouble, pour ainsi dire, les notes qui, dans la musique réelle, sonnent seulement une fois, et complique les mélodies qui sont (pour un natif) beaucoup plus faciles à chanter qu'à écrire.

Comme cela a été dit plus haut, ces traits ne sont qu'un côté de la question; mais c'est aussi de ce côté que j'aimerais, à mon tour, tenter l'approche de l'équivalence, dans le cadre de la musique imprimée latino-américaine du XIX^e siècle, entre les trois rythmes en question.

Faisons d'abord un petit exercice d'analyse paradigmatique, qui nous permettra de vérifier ce qu'il y a de commun entre eux. Sur les huit positions possibles du 2/4 segmenté en doubles croches, nos rythmes en utilisent cinq: la première, la deuxième, la quatrième, la cinquième et la septième. Mais les seules positions communes aux trois sont la première, la quatrième et la septième, qui sont aussi celles du *tresillo*.

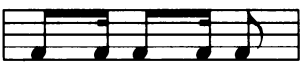
2/4	1	2	3	4	5	6	7	8
«syncope caractéristique»	x	x		x	x		x	
«rythme de habanera»	x			x	x		x	
tresillo	x			x			x	
points communs	x			x			x	

Il serait donc possible de voir dans le *tresillo* le plus petit commun dénominateur, la version la plus simple ou, si l'on veut, le paradigme des rythmes en question. Les deux autres formules rythmiques seraient, sous cet angle, des versions monnayées de celle-là.

Le grand avantage de cette hypothèse est de nous permettre de considérer le groupe en question sous un angle qui n'est pas celui de la mesure et de la logique rythmique binaire européenne. En effet, si l'on considère la «syncope caractéristique» sous cet autre angle, nous voyons apparaître une cohérence formelle que sa graphie habituelle occulte:

Ainsi, la «syncope caractéristique» apparaît comme un *tresillo* dont les deux croches pointées sont monnayées en double croche + croche.

Si nous faisions l'expérience opposée, à savoir, si nous monnayions les mêmes croches pointées en croche + double croche, le résultat serait une figure moins mentionnée dans les passages que nous avons cités, mais non moins présente dans les musiques en question, le *cinquillo*:



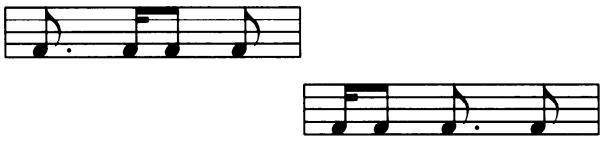
Le *cinquillo* est d'ailleurs associé explicitement par León au *tresillo* (1984: 283). Très fréquent dans la musique cubaine, il apparaît aussi dans la musique dominicaine (Carpentier 1985: 212) et nous le trouvons dans des enregistrements de musique brésilienne[8].

Ce que nous avons fait ici est appliquer la logique de l'imparité rythmique, proposée par Simha Arom dans ses études sur la musique africaine (Arom 1985 II: 429-31),

[8] Par exemple, celui de la samba *Na Pavuna* (1930).

à des figures rythmiques qui, d'habitude, sont envisagées par la logique binaire de la mesure occidentale. Ce faisant, nous nous inspirons aussi des intuitions des rares musicologues qui ont cherché à se débarrasser des préjugés de la mesure en étudiant la musique latino-américaine. Ainsi, León dit du *tresillo* que «on n'a pas déplacé les accents: on s'est débarrassé des accents réguliers et constants et à leur place on a mis un nouveau sens rythmique. Non pas un déplacement, mais une articulation rythmique nouvelle»[9]. Et Nogueira França: «Dans le cas afro-brésilien, la polyrythmie dérive d'unités métriques plus petites que celles utilisées dans la métrique européenne. Notre formule typique: double-croche, croche, double-croche, n'a rien à voir évidemment avec l'unité des notes noires» (s.d.: 79).

La relation du «rythme de *habanera*» avec le *tresillo*, cependant, n'est pas aussi évidente que celle des deux cas déjà examinés. Cette formule rythmique présente le monnayage de la deuxième croche pointée du *tresillo*, mais non de la première; le cas inverse n'a pas été constaté dans la musique dont nous nous occupons:



En plus, le «rythme de *habanera*» est totalement cométrique (ou, si l'on veut, sa version écrite habituelle ne présent pas de syncope), tandis que les trois autres rythmes du groupe présentent de la contramétricité (ils présentent tous une syncope dans leurs versions écrites habituelles)[10].

Mais la très forte présence du «rythme de *habanera*» dans la musique latino-américaine imprimée de la deuxième moitié du XIX^e^ justifie que nous nous y attardions un peu plus.

Les paragraphes qui suivent présentent une hypothèse sur les raisons qui ont amené ce rythme à se diffuser si largement sur l'aire culturelle ibéro-afro-américaine. Ils se basent sur notre observation ethnographique personnelle; son caractère hypothétique réside dans l'extrapolation du contexte contemporain où les faits ont été observés, dans le passé. Mais même si le lecteur considère qu'une telle extrapolation ne se justifie pas, et qu'avec elle nous sortons du terrain de l'hypothèse bien fondée pour entrer dans celui de la spéculation hasardeuse, qu'il nous concède au moins que les observations présentées ici nous aident à envisager l'autre côté de la question, autrement dit celui des idées extra-musicales associées à cette formule rythmique; bref, qu'elles nous aident à comprendre le sens qui a été attribué en Amérique Latine au rythme en question.

---

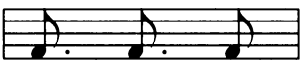
[9] «[...] no se desplazaron los acentos, sino que se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo espacio se acomodó un nuevo sentido rítmico [...]. No un desplazamineto, sino una nueva articulación rítmica» (Léon 1984: 283).

[10] Pour les concepts de «cométricité» et «contramétricité», voir Kolinski (1960; 1973) et Arom (1985; 1988).

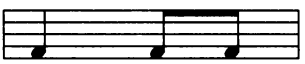
La *capoeira* est une genre d'art martial afro-brésilien dont on a des traces dès le XIX^e^ siècle. Ces dernières années, elle a subi un processus d'institutionnalisation qui a amené à la création de fédérations de *capoeiristas* et à la multiplication de cours payants: exactement comme dans le cas du judo ou du karaté, aujourd'hui il est possible de suivre des cours de *capoeira* au Brésil, à New York ou à Paris.

En 1991, nous avons fréquenté à Paris deux fois par semaine des leçons de *capoeira*, qui ont rendu possible les observations dont nous allons parler par la suite. Le professeur était originaire de Rio de Janeiro, où il avait suivi sa formation avec une des fédérations existantes; les élèves (20 environ) étaient d'origines variées, avec une prédominance de Brésiliens et de Français.

Les leçons se terminaient toujours par une *roda*, à savoir par la formation d'un cercle composé par toutes les personnes présentes, au centre duquel les élèves, deux par deux, allaient «jouer» la *capoeira*. Le jeu était conduit dans son rythme par le professeur, à travers des chants accompagnés par des instruments comme le *berimbau* (arc musical) et le *pandeiro* (tambour-sur-cadre). Ces chants étaient constitués de petites strophes improvisées auxquelles tous les participants répondaient par un court refrain. Mais la participation musicale des personnes présentes ne se limitait pas à ce refrain choral; elle se faisait en même temps à travers des battements des mains (*palmas*) dont le rythme était un cas de *tresillo*:

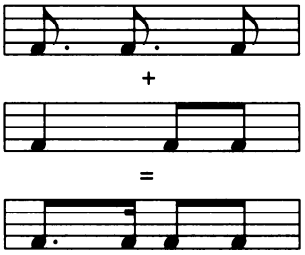


C'était du moins ce que le professeur faisait et nous demandait de faire. Pour la plupart des Brésiliens présents, cela ne posait aucun problème. Les Français, au contraire – et les Européens en général – avaient du mal à reproduire le rythme en question. Dans leur tentative de nous imiter, ce qu'ils faisaient n'était pas un *tresillo*, mais une noire suivie de deux croches. A savoir: ils allongeaient la première croche pointée du *tresillo*, et ils écourtaient la deuxième. Le résultat était un rythme de segmentation complètement binaire, un type de rythme avec lequel sans doute (pour ainsi dire) le sens commun musical européen est parfaitement familiarisé:



En effet, ce rythme était une transformation du *tresillo*, où la durée globale du cycle était respectée, la quantité d'articulations était respectée, ainsi que la position de la première et de la dernière articulation. Le seul changement concernait la position de la deuxième articulation qui, de contramétrique, devenait cométrique. Il semblerait que cette contramétricité réitérée dérangeait le sens musical de nos collègues français, et faisait qu'ils «corrigeaient» la réalité acoustique, transformant un rythme *inconnu* en un modèle *connu* qui lui ressemblait.

Dans la leçon de *capoeira*, donc, les deux rythmes venaient à coexister. Et en coexistant, ils donnaient origine à un troisième, qui était la résultante de leur superposition:



Le lecteur aura vu que le nouveau rythme dont nous avons terminé de tracer la genèse est exactement le «rythme de *habanera*». En effet, il était entendu dans la *roda de capoeira* non seulement comme résultante des deux premiers, mais aussi comme rythme indépendant exécuté par d'autres, qui l'écoutaient d'abord comme résultante et le reproduisaient ensuite à leurs risques et périls.

La transformation du *tresillo* en rythme «binaire» a été constatée dans toutes les *rodas de capoeira* où nous avons été en 1991. Elle a été constatée même dans certaines fêtes brésiliennes que nous avons fréquentées, où l'on avait chanté des chansons accompagnées par le même type de battements des mains. Nous avons commenté le sujet avec notre maître de *capoeira* et avec d'autres *capoeiristas*, qui avaient déjà noté la difficulté de leurs élèves européens à apprendre ce rythme[11], et qui avaient considéré leur version «binaire» comme mauvaise esthétiquement: «elle est carrée», «c'est horrible», «ils n'ont pas de swing», ont été quelques uns des commentaires que nous avons recueillis. Ce rejet verbal nous a paru être la contrepartie du rejet *de fait* des collègues européens, qui n'arrivaient pas à battre des mains dans le rythme exigé par la pratique traditionnelle de la *capoeira*.

Cette petite expérience ethnographique montre que le contact entre des cultures musicales différentes peut amener à certaines transformations, quand l'oreille sélectionne, entre des caractéristiques acoustiques, celles qui ne se heurtent pas à ses préjugés culturels. Elle montre aussi que ces transformations peuvent donner lieu à des conséquences inattendues, à savoir la création de nouvelles formes sonores indépendantes de l'intention et de la pratique isolées de chacun des groupes.

Il est donc possible de formuler l'hypothèse que le «rythme de *habanera*» a surgi de façon indépendante en différents points de l'Amérique Latine, dû à un phénomène de «métissage» musical comme celui que nous avons rapporté, qui aurait eu lieu sur une large échelle, à chaque fois que le *tresillo* africain a sonné en même temps que le 2/4 espagnol et portugais. Toutefois, cette formulation très générale n'est pas facile à prouver. C'est pourquoi nous préférons la considérer, dans le cadre du présent article, plutôt comme un bon symbole de la signification que, depuis le siècle passé, on a attribuée au rythme en question. Le fait que celui-ci apparaîsse comme résultante objective de la superposition d'une formule rythmique afro-brésilienne à la transformation de celle-ci par les Européens, résume très bien une telle signification, qui est celle de la créolité: celle du produit américain de la rencontre

[11] D'un autre côté, personne n'a semblé se rendre compte de l'apparition du «rythme de *habanera*» comme résultante des deux premiers.

entre Blancs et Noirs. Comme l'écrit Minkowski: «Toutefois, que la présence du rythme de habanera [...] soit le résultat d'une influence espagnole ou africaine, elle apporte néanmoins une saveur nettement créole»[12].

Le terme «saveur créole» paraît aller de soi quand il s'agit de musique latino-américaine. Mais si ces mots sont en soi déjà métaphoriques, appliqués à la musique ils le sont doublement. Il faudrait se demander plus souvent ce qu'il y a derrière ces métaphores, ce que nous ne pourrons malheureusement pas faire dans cet article. Rappelons au moins qu'elles relèvent toujours d'un phénomène d'attribution de sens, qui ne saurait en aucun cas être expliqué par les traits formels *considerés isolément*. Le passage de Minkowski que nous venons de citer l'a laissé entrevoir: si la «saveur» est «nettement» ressentie, cela se fait indépendamment de ses sources supposées – influence africaine, espagnole ou d'une quelconque combinaison des deux? Les liens entre la «saveur de la musique» et les sources formelles dont elle est au moins en partie issue restent cependant, dans ce domaine comme dans d'autres, un champ encore très peu exploré. Cet article a voulu contribuer à cette exploration.

Références

AHARONIAN Coriún
1993 «Factores de identidad musical». *VI Encontro Nacional da ANPPOM – Anais*. Rio de Janeiro: ANPPOM.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF.
1988 «Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionelles d'Afrique Centrale». *Analyse musicale* 10: 16-22.

ALVARENGA Oneyda
1982 *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.

BASSO Alberto, éd.
1966 *Enciclopedia storica della musica*. Torino: Tipografia Sociale Torinese.

BATISTA SIQUEIRA
1969 *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araújo.

BEHAGUE Gérard
1971 *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators.
1979 *Music in Latin America: an Introduction*. Prentice Hall History of Music Series.
1980 «Tango», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*18: 563-65.

CARPENTIER, Alejo
1985 *La musique à Cuba*. Paris: Gallimard (éd. Orig.: 1979, La Habana: Letras Cubanas).

CORRÊA DE AZEVEDO Luiz Heitor
1961 «Survivance et développement des diverses traditions européennes dans le continent américain». *Report of the International Musicological Society Eight Congress*, vol. I: 'Papers'. Kassel: Bärenreiter.

[12] «Sin embargo, sin tener en cuenta si la presencia del ritmo de habanera [...] fué el resultado de una influencia española o africana, su aparición alli aporta un sabor claramente criollo» (Minkosky 1988: 69-70).

KOLINSKI Mieczyslaw
1960 «Review of *Studies in African music* by A.M. Jones». *The Musical Quarterly*. XLVI/1: 105-110.
1973 «A cross-cultural approach to rhythmic patterns». *Ethnomusicology* XVII/3: 494-506.

LEÓN Argeliers
1984 *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.

MINKOWSKI Solomon Glades
1988 *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

NASCIMENTO A.A.
1990 *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*. Mémoire de *mestrado*. São Paulo: ECA-USP.

NOGUEIRA FRANÇA Eurico
s.d. «Le Noir dans la Musique Brésilienne». *La contribuition de l'Afrique à la Civilization Brésilienne*. Ministério das Relações Exteriores.

SANDRONI Carlos
1997a *Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933*, thèse de doctorat. Tours: Université François Rabelais.
1997b «La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10: «Rythmes»: 153-168.

STORM ROBERTS John.
1972 *Black music of two worlds*. Tivoli (NY): Original Music.

VEGA Carlos
1967 «Las especies homónimas y afines de 'Los orígenes del tango argentino'», in *Revista musical chilena* 101: 49-65.

Enregistrement cité

Na Pavuna (Candoca da Anunciação – Almirante), par le «Bando de Tangarás». Rio de Janeiro: Odéon 13.089A (décembre 1929). Publié en CD dans *Historia del Carnaval de Brasil*, vol.1. Ubatuqui Records (UBCD – 20003) (C'est bien l'enregistrement originel, même si dans la pochette il est dit qu'il s'agit d'un enregistrement de *circa* 1936).

LA CULTURE MUSICALE DES GARIFUNA
Communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale[1]

Ismael Penedo et Leonardo D'Amico

Introduction

L'histoire des Garifuna[2], groupe ethnique indiano-africain peuplant la côte atlantique de l'Amérique centrale, commence au début du XVI[e] siècle lorsque des groupes d'esclaves africains, réfugiés à Saint-Vincent dans les Petites Antilles, se mêlèrent graduellement aux communautés d'Indiens Caraïbes et constituèrent le groupe *marron* sur l'île. Pendant des siècles, Saint-Vincent fut occupée par des puissances coloniales européennes qui imposèrent successivement leur domination sur l'île durant près de deux cents ans. Les nombreux conflits se soldèrent par la cession définitive de l'île aux Anglais et par la déportation des Garifuna sur l'île de Roatan à la fin du XVIII[e] siècle. De là, après avoir restitué l'île aux Espagnols, ils abordèrent la côte atlantique centraméricaine. Les Caraïbes Noirs sont un groupe ethnique hybride de culture hybride qui réside encore sur les côtes atlantiques du Guatemala, du Honduras, du Nicaragua et de Belize[3] ainsi que dans certains centres urbains des Etats-Unis (New York et Chicago).

L'analyse de la musique et de la religion des Garifuna a une importance particulière car elle révèle les éléments symboliques autour desquels s'articulent leur univers et leur vision du monde. En outre, ces deux aspects de leur culture conservent encore de nombreux éléments de l'héritage africain qui les apparentent aux groupes afro-américains présents dans la zone des Caraïbes dans la mesure où l'on y décèle des traces de l'héritage Caraïbe-Arawak.

---

1 Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

2 Garifuna (littéralement «les gens du clan du manioc») est le terme de leur langue par lequel ils s'autodéfinissent (pl. «garinagu»), alors que dans la littérature anthropologique ils sont connus comme *Caribes Negros* et *Black Caribs*.

3 Il s'agit d'un groupe ethno-culturel d'environ 300 000 personnes divisé en cinquante trois populations réparties le long de la côte atlantique des trois états mentionnés: Belize (Barranco, Punta Gorda, Staan Creek, appelée «Dangriga» ou «Dandriga»), Guatemala (Livingston et Puerto Barrios) et Honduras (Trujillo et Limon), sans oublier les communautés installées près de la Laguna de las Perlas (Orinoco) au Nicaragua.

Histoire

Le métissage garifuna s'est effectué sur l'île de Saint-Vincent (Grenadines), dans les Petites Antilles, tout d'abord occupée par les Indiens arawak auxquels sont venus se rajouter par la suite les indiens Caraïbes. On considère généralement, d'après un document de 1667, que les premiers Africains atteignirent Saint-Vincent en 1635 lorsque deux vaisseaux espagnols, qui transportaient des esclaves à destination de Barbados, coulèrent dans les parages de l'île. Taylor (1951) affirme, quant à lui, que ces derniers s'y installèrent juste après que les Français et les Anglais se furent établis dans les Petites Antilles (1625) et que les îles se peuplèrent ensuite d'esclaves fugitifs venant des îles adjacentes.

Ils s'intégrèrent à la société indigène, tout d'abord comme prisonniers de guerre, puis comme alliés contre les incursions des puissances coloniales, apprenant leur langue et assimilant leur culture. La langue des Garifuna est fondamentalement arawak et reflète la bi-ethnicité de la communauté indigène dans laquelle ils furent insérés lorsqu'ils vivaient dans l'île de Saint-Vincent. La tradition orale rapporte que les Indiens caraïbes sont arrivés de Guyane pour envahir les Antilles habitées par les Indiens arawak. Les hommes furent exterminés alors que les femmes épargnées devinrent leurs concubines; ce phénomène a déterminé la formation d'une langue qui incorpore le dialecte féminin arawak (*lokono*) et le dialecte masculin caraïbe (*kariña*). Ainsi fut créée une société «dichotomique», comportant des éléments culturels d'origine arawak (langue, techniques agricoles, préparations culinaires, soins du corps) et d'origine caraïbe (construction des bateaux, armes et paniers). Naturellement les vicissitudes historiques ont fait subir à cette langue des changements morphologiques comportant des mots d'origine européenne (surtout espagnole) tout en y maintenant certains africanismes.

Après la période initiale de contacts entre les populations indigènes et africaines au cours de laquelle se sédimentèrent lentement les synthèses culturelles produites par cette rencontre, les Noirs commencèrent à se rebeller contre les Indiens et finirent par fuir vers les montagnes au nord-est de l'île où se trouvaient déjà de nombreux autres esclaves venus d'îles voisines. Ensemble, ils formèrent et consolidèrent lentement une nouvelle communauté, indépendante des Caraïbes. Après cette séparation, un état de guerre intermittente avec les indigènes s'installa jusqu'à ce que ces derniers soient presque totalement dépossédés ou assimilés.

En 1668 les Anglais revendiquèrent la possession des îles Dominique et Saint-Vincent et les occupèrent militairement en 1683, tuant un nombre considérable de Caraïbes. En 1779 les Garifuna s'allièrent aux Français dans les disputes territoriales avec les Anglais qui, de 1764 à 1770, tentèrent d'exproprier les terres vastes et fertiles des Caraïbes noirs. En 1797, deux ans après la défaite infligée aux Français par les Anglais, cinq mille Caraïbes noirs furent expulsés de l'île de Saint-Vincent et déportés par les Anglais dans l'île de Bequina tout d'abord, puis dans celle de Roatan, au large des côtes du Honduras. Etant donné la rareté des vivres, les Garifuna négocièrent avec les autorités espagnoles leur passage sur la terre ferme, cédant l'île en échange. Ce fut le début de la diaspora afro-caraïbe sur la côte atlantique centraméricaine.

Culture

Les migrations forcées subies par les Garifuna ont provoqué dans leur culture des effets semblables à ceux qui affectèrent d'autres populations africaines déportées au Nouveau Monde, générant une culture hétérogène et syncrétique. Le déracinement de la culture d'origine et la réinsertion forcée dans une culture nouvelle, l'assimilation de nouveaux traits culturels et leur réinterprétation, alors que des éléments africains survivent sans base ethnique spécifique, constituent l'élément fondateur de leur identité. La langue, la musique, la religion, les habitudes alimentaires etc. sont autant d'aspects d'un langage culturel commun à ce grand ensemble d'individus qui, aujourd'hui encore, peuplent la côte atlantique d'Amérique centrale. Elles ont leur langue créole, mélange de vocabulaire indigène (caraïbe et arawak), français, espagnol et africain, leur religion syncrétique qui associe des éléments de christianisme et de chamanisme au culte des ancêtres, leurs institutions sociales, une littérature de tradition orale et un corpus de traditions musicales et de danses exécutées dans des contextes tant rituels que festifs.

Religion

Les croyances et les pratiques dévotionnelles sont exprimées à travers les rites *dügü* et *chugú*. Le *dügü* (abréviation de *adogorahani*, littéralement «marcher en bas», est la pratique rituelle la plus importante basée sur le culte des ancêtres (*gubida*), produit du syncrétisme entre cultes ancestraux africains, chamanisme indigène et catholicisme. Il s'agit d'un rituel propitiatoire et thérapeutique censé apaiser la colère d'un ou de plusieurs esprits ancestraux, auxquels on fait des offrandes de nourriture et de boissons (*adàgoragodoni*), car c'est d'eux que dépend la bonne santé ou la maladie des individus. La cérémonie, qui a lieu dans un bâtiment affecté à ce culte (*dabuyaba*) par un chamane (*buyei*) servant d'intermédiaire entre le monde des morts et celui des vivants, se compose de danses et de chants sacrés qui invitent les esprits ancestraux et les font descendre pour danser avec les vivants afin qu'ils puissent «revivre» des sensations liées au monde matériel.

Dans l'univers religieux garifuna, l'âme de l'homme est divisée en trois parties: la force vitale du cœur (*anigi*), l'âme qui réside dans la tête (*iuani*) et le corps astral ou esprit double (*afurugu*). Après la mort, l'*afurugu* reste dans le voisinage du lieu du décès jusqu'à la *beluria* (veillée funèbre de neuf nuits), pour arriver ensuite à *sairi*, le paradis constitué de champs où les yuccas poussent en abondance et où il est reçu par les autres esprits.

Le voyage vers le paradis est long et difficile. Les esprits demandent à prendre un bain pour se rafraîchir (*amuiedahani*) et à manger pour reprendre des forces. Au terme de ce long voyage, le défunt (*ahari*) s'unit à son âme et aux membres de sa race devenant ainsi un ancêtre (*gubida*). Les *gubida* s'occupent du destin de leurs descendants et peuvent être protecteurs ou au contraire vindicatifs envers ceux qui n'honorent pas leur mémoire. Au cours du bain rituel (*amuiedahani*) des chants

abaimahani sont exécutés, il s'agit d'un rituel chanté à l'unisson par les femmes (*gayusa*), avec ou sans accompagnement des percussions.

Les chants *dügü* sont homophoniques et modaux, de forme responsoriale (soliste-chœur); ils sont accompagnés par trois tambours frappés sur un rythme ternaire simple (sans polyrythmie) par deux *sisira* (hochets en calebasse) joués par le *buyei* (chamane). Dans le *dügü*, les percussions accompagnent la danse *huguléndi*, avec un pas traîné, dans lequel on peut vérifier la transe de possession du danseur par les esprits ancestraux, et la danse sacrée *amalihani* (ou *mali*)[4] – du verbe *amàliha* qui veut dire «apaiser, au cours de laquelle le *buyei* et les musiciens, en jouant leur instrument, s'inclinent vers le bas pour communiquer avec les morts, alors que les danseurs, ou plutôt les danseuses, agitent des bouts de tissus rouges à hauteur du sol en signe de deuil. Ces bouts de tissus évoquent ceux que les femmes mariées caraïbes s'enlevaient à la mort de leur mari.

Le *chugú* est une variante simplifiée du *dügü*; la seule différence réside dans la durée du rite: le *chugú* ne dure qu'un seul jour alors que le *dügü* peut durer une semaine entière. D'après Kerns (1983) dans le *chugú* – contrairement au *dügü* – on ne fait appel ni aux danses, ni aux tambours, ni aux phénomènes de possession mais à des offrandes rituelles de nourriture et de boissons et à l'interprétation de chants (*abaimahani*). Le but reste le même: le renouvellement et la consolidation des liens de parenté entre le monde des vivants et celui des morts. Les vivants évitent la maladie en s'attirant la bienveillance des morts, alors que ces derniers font revivre un passé mythique qui se perd dans les âges.

Musique

La musique joue un rôle fondamental dans la culture des Garifuna. La pratique musicale, instrumentale et vocale, est liée à des activités spécifiques de caractère tant récréatif (les occasions festives) que rituel (le culte des ancêtres). Selon Jenkins (1982: 18), la langue des Garifuna ne comporte pas d'équivalent du mot «musique» se référant aux sons produits par des instruments de musique européens – mais pour parler de leur musique ils utilisent le terme *orému*, c'est-à-dire chants (ou chansons).

Le système musical traditionnel des Garifuna trahit, dans la forme, l'héritage tant africain qu'amérindien. Les «africanismes» se retrouvent à différents niveaux dans la musique non-rituelle:

- La forme responsoriale soliste-chœur selon le schéma «appel et réponse»: le chant du soliste se trouve intercalé entre les phrases répétées, homorythmiques et parallèles, du chœur.
- La prédominance des instruments à percussion (membranophones et idiophones) dans les formations instrumentales et la présence de tambours d'origine

[4] Le nom se réfère explicitement au *malik* des Caraïbe et au *mari-mari* des Arawak (Jenkins 1982).

africaine (surtout pour ce qui est des techniques de fabrication et d'exécution) auxquels sont attribuées une des fonctions suivantes: maintenir une base répétitive, ou improviser sur elle.

La mélodie vocale est souvent syncopée et, dans la pratique instrumentale, l'organisation rythmique multilinéaire prévaut nettement: les instruments à percussion (tambours et hochets) exécutent différents modules rythmico-métriques en même temps (polyrythmie ou polymétrie) tout en gardant une pulsation de base constante en commun.

Les éléments amérindiens sont en revanche prépondérants dans la musique rituelle (*chugú* et *dügü*):

- Les chants *dügü* sont créés par inspiration onirique ou appris directement auprès des esprits pendant l'état de possession; en outre, les chants ont une fonction curative et thérapeutique.
- Le chant homophonique est accompagné par un tambour qui donne une pulsation constante et homorythmique; l'émission vocale est aiguë et forcée, l'intonation est stridulante, âpre et nasale, faisant souvent appel à des syllabes vides de sens et des techniques d'ornementation tels que mélismes et glissando.
- Le chamane (*buyei*), qui entonne des formules mélodiques répétitives, accompagne son chant avec les maracas ou hochets de calebasse (*sisira*), exactement comme le faisait le chaman *boye* dans le rite caraïbe.

Le chant, que ce soit dans le contexte rituel ou récréatif, est souvent accompagné de deux tambours à membrane (*garaòn*) faits d'un tronc creusé de l'arbre appelé Palo San Juan (*Guragua*) ou Caoba (*Goubana*), sur lesquels on tend une peau de cerf (*Luraguzanm*). Le système de tension est constitué de cordes au milieu desquelles sont fichées des cales de bois qui les retiennent. Certains des tambours de ce type sont munis de plusieurs cordes (de guitare ou, souvent, de fil à pêche) appliquées sur la membrane, ce qui leur confère un timbre vibrant.

Les tambours se divisent selon leurs dimensions et leurs fonctions en *garaòn primera* (petit tambour aigu, à fonction soliste) et *garaòn segunda* (gros tambour grave utilisé comme base constante)[5]. Ils sont tenus entre les genoux et légèrement soulevés de terre pour que l'ouverture inférieure du tambour ne soit pas entièrement fermée. Ils sont accompagnés d'un hochet, type maraca, appelé *sisira*, composé d'une calebasse vide et séchée, puis remplie de graines (*wuewuen*), et pourvue d'un manche en bois. Parfois la conque marine (*weiwintu*) intervient aussi.

Les genres musicaux les plus répandus sont: *punta*, *jungujugu* et *wanaragua* (ou *yankunu*).

La *punta* est le rythme de danse le plus représentatif des garifuna. Ce chant, accompagné par les percussions, était à l'origine exécuté à l'issue des funérailles (*cabos de novena*: veille funèbre de neuf jours). Il est aujourd'hui utilisé lors des occasions festives comme les fêtes patronales (par exemple celle de San Isidro

[5] Souvent le *garaòn segunda* fait une improvisation libre, introductive, appelée *llamadi* (appel).

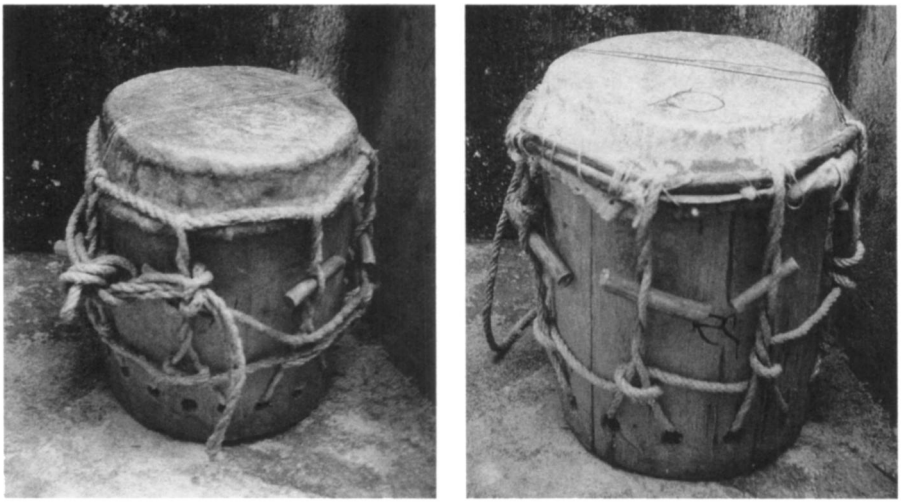


Fig. 1: Tambours *garaòn* (à gaiche: *garaòn primera*; à droite: *garaòn segunda*).

Labrador, patron de Livingston, Guatemala). Le rythme en 6/8 est interprété par deux tambours *garaòn* et les hochets *sisira,* parfois accompagnés par les battements de mains du chœur. La danse, qui se déroule à l'intérieur du cercle formé par les spectateurs, est exécutée par une femme seule qui entre en dialogue avec les tambours par le biais de mouvements du bassin et de la pointe des pieds (qui donnent leur nom à cette danse). Le chant est, dans certains cas, en mode responsorial, avec appel du soliste, réponse du chœur de femmes à l'unisson et refrain répété par le chœur et le soliste.

Le *jungujugu* (*hüngü(hü)ngu* ou *hundu-hundu*) est utilisé dans les rites *dügü* et *chugú* pour induire l'état de transe chez le danseur, ou la danseuse, qui joue le rôle de médium entre la sphère de l'humain et celle du divin; les phénomènes de travestissement servent ici à identifier le défunt qui demandera au possédé de revêtir un de ses habits, afin que l'assistance sache qui est «descendu». Contrairement à la *punta*, soit les chanteurs, soit les spectateurs participent à la danse circulaire (*junguledu* ou *hunguledi*). Le rythme est lent, fondamentalement binaire avec des subdivisions ternaires, et ne présente pas de superpositions rythmiques entre les deux tambours.

Le *yankunu* (corruption de «John Canoe») – connu également comme *wanaragua*[6] – est une festivité du carnaval en période de Noël célébrée dans les Antilles Britanniques (Jamaïque, Bahamas, Bermudes, Saint-Vincent et aussi en Caroline du Nord) ainsi qu'en Amérique centrale (Guatemala, Costa Rica, Nicaragua et Honduras).Le *John Canoe* a des origines très antiques et l'on suppose qu'il s'est

[6] Le *wanaragua* est le drame dansé le plus représentatif des Caraïbes noirs de Belize, à tel point qu'à l'entrée de Stann Creek Town a été érigé un monument au danseur de *wanaragua*.

diffusé à partir de la Jamaïque. La première mention explicite date de 1774, elle nous est fournie par l'historien jamaïcain Edward Long[7] qui affirme que le nom de cette danse masquée est un hommage à un héros africain, chef de tribu de la Côte de Guinée qui vécut vers 1770. Belisario (1837) soutient quant à lui que le terme est une corruption du français «gens inconnus» se référant probablement à l'identité masquée des danseurs, alors que le linguiste Cassidy (1961) prétend au contraire qu'il dérive d'un mot africain qui dans la langue Ewe signifie «magicien, sorcier».

Le *yankunu* est une danse masquée qu'on exécute exclusivement pendant la période de Noël, plus précisément au cours de la Fête des Rois Mages, lors d'une procession de carnaval qui a lieu dans les rues de Belize City (Belize) et de Livingston (Guatemala). Le rythme est rapide et en temps binaire composé (6/8), joué par deux tambours *garaòn*, avec l'accompagnement d'un chœur de femmes répondant aux appels du leader. Le *wanaragua* ou *yankunu* rentre dans la sphère masculine, tant par la composition des chants que par l'interprétation des danses: ces dernières sont interprétées exclusivement par des hommes qui peuvent être habillés de vêtements masculins ou féminins. Les danseurs exécutent une danse acrobatique au cours de laquelle ils se mesurent dans une sorte de joute où chaque garçon s'exhibe à tour de rôle, établissant un dialogue avec le musicien qui joue le *garaòn primera*. Pour l'occasion ils revêtent des costumes (*rimba*), des masques traditionnels (*lidu bigibu*) et un chapeau à plumes (*jabamba*). Les danseurs portent aux chevilles des sonnailles de coquillages (*illacu* ou *illawou*) dont la sonorité s'intègre au tissu polyrythmique des tambours.

Festivités

La Fête de San Isidro Labrador (Yurumein) – Guatemala

A Livingston (Izabal, Guatemala) on célèbre chaque année la Fête de San Isidro Labrador (15 mai), organisée par la confrérie *Hermandad de San Isidro* qui vénère le Saint Patron. Il s'agit d'une fête ambivalente s'inspirant d'un côté des rites agraires de fécondité et de fertilité (Saint Isidore est le patron de l'agriculture), de l'autre célébrant l'épopée des Garifuna et leur arrivée sur la Terre Ferme. *Yurumein* est le terme qui indique leur patrie lointaine, l'île de Saint-Vincent; c'est aussi le chant par lequel ils évoquent leur histoire.

La fête patronale commence le matin par une procession aquatique et terrestre (*yurumeina*) qui évoque l'arrivée des premiers de leurs hommes à peupler la zone: quelques canoës (*cayucos*) partent avant l'aube avec l'image du saint pour revenir ensuite. Il est curieux de noter que cette cérémonie ressemble à celle qui a lieu au début du *dügü*. En fait, le retour des canoës avec les bougies symbolise le «débarquement» des esprits *gubida* invités à la cérémonie, alors que sur la plage les trois tambours rituels interprètent le *canto del llamado* (chant de l'appel) avec

[7] Edward Long. *The history of Jamaïca*. T. Lowndes. London, 1774, 3 vol. (cit. Kerns et Dirks 1975:2).

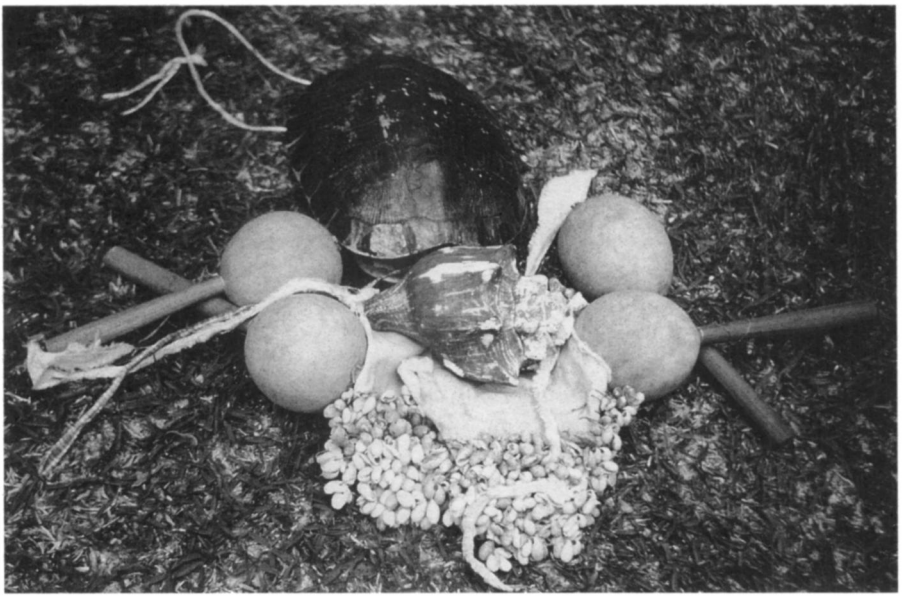


Fig. 2: *Illacu*, *sisina*, *concha* et *tortuga*.

le chamane et les femmes qui attendent pour commencer la procession solennelle qui ouvre la cérémonie.

La fête continue avec la célébration de la messe en langue garifuna (*Helemesurune Garigaru*); la fête est animée par de la musique, des chants et des danses: *Punta*, *Jungüjugu*, *Yankunù* ou *Wanàragua*. Un *garaòn primera*, deux ou trois *garaòn segunda* et une paire de hochets *sisira* constituent l'orchestre. La fanfare, composée de cuivres (trompettes, trombones, saxophones) et de percussions (tambours, grosse-caisse et cymbales), accompagne la procession de San Isidro en jouant des marches funèbres ou religieuses.

Pia Manadi – Belize

Pia Manadi[8] interprétée à l'époque de Noël, est une représentation dramatique, récitée et dansée, probablement dérivée des *mumming plays* (pantomimes) de l'ancienne Angleterre. On retrouve ce phénomène dans d'autres îles des Caraïbes Britanniques: Roberts (1972: 206) parle de la présence des «mummies» dans les îles de St. Kitts & Nevis, pantomimes accompagnées de fifres et de tambours. La

[8] Pia, dans la mythologie indigène, est un héros culturel Caraïbe de la Guyane, génie de la forêt; il est un des frères jumeaux du soleil. «Manadi» pourrait dériver de «Wanadi motai», héros culturel des Ye'kuana (famille linguistique caraïbe) du Bolivar (Colombie) et de l'Amazonas (Venezuela).

Pia Manadi se distingue des autres pantomimes. Cette forme de théâtre populaire fait en effet appel à une action dramatique, qui représente la mort et la résurrection d'un des acteurs. *Pia* (un homme) et *manadi* (littéralement «manatée»: homme habillé en femme dans la mascarade) sont deux personnages comiques du spectacle, auxquels viennent s'ajouter d'autres masques comme le Vieux, le Diable, le Docteur. Il ne faut pas oublier que cette cérémonie a ses origines dans les rites chamaniques de guérison des Caraïbes[9]. Le spectacle est accompagné par un groupe de fifres et tambours (grosse-caisse et tambour) qui jouent des petites marches.

Références bibliographiques

ARETZ Isabel
1980 *Sintesis sobre la Etnomùsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila.

ARRIVILLAGA CORTÉS Alfonso
1985 «Etnografia de la Fiesta de San Isidro Labrador en Livingston, Izabal, Guatemala». *La Tradicion Popular* 54: 2-16.
1988 «Apuntes sobre la musica de tambor entre los Garifuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 29: 57-81.
1988 «Introducciòn a la fenomenologia y organologia de la mùsica de tambor entre los Garifuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 30: 75-94.
1989 «Expresiones culturales garifuna de Guatemala». *La Tradiciòn Popular* 75: 1- 2.
1990 «La mùsica tradicional Garifuna en Guatemala». *Revista de Musica Latino-Americana* 11/2: 251-280.

CASTILLO MATHIEU Nicolas del
1975 «Lexico Caribe en el Caribe Negro de Honduras Britànica». *Thesaurus* XXX/3: 401-412.

CHAMBERLAIN DE BIANCHI Cynthia
1984 «La enfermedad de Gubida y el sincretismo religioso entre los Garifunas: un analisis etnosiquiatrico». *América Indìgena* XLIV/3: 519-541.

CONZEMIUS Eduard.
1928 «Ethnografiacal Notes on the Black Carib (Garifuna)». *American Anthropologist* 30: 183-205.

ELDRED ROY Cayetano
«Garifuna Songs of Mourning». *Belizean Studies*: 17-26.

FOSTER, Byron
1987 «Celebrating Autonomy: The Development of Garifuna Ritual on St. Vincent». *Belize Caribbean Q.*: 75-83.
1987 «The Politics of Ritual: The Development of the Garifuna Cult of the Dead on St. Vincent». *Speak*: 1-11.
Heart Drum. Spirit Possession in the Garifuna Communities of Belize. Belize: Cubola.

GHIDINELLI Azzo et MASSAJOLI, Pierleone
1984 «Resumen Etnografico de los Caribes Negros (Garifunas) de Honduras», *América Indìgena*, vol. XLIV, n. 3: 485-517.

[9] «Piaye» est le nom que les Arawak donnent au chaman, terme rencontré également chez les Caraïbes de la Guyane et «boye» désignait le chaman chez les Caraïbes de l'île de Saint-Vincent entre 1600 et 1680, d'où vient le «buiai» des Garifuna.

GONZALEZ Nancie L.
1986 *New evidence on the origin of the Black Carib.* Nieuwe Utrecht: West-Indische Gids 57/3-4, (1983: «Nuevas evidencias sobre el origen de los Caribe-Negro». *La Tradicion Popular*).
1970 «Two Views of Obeah and Witchcraft. 1. Obeah and Other Witchcraft among the Black Caribs». In Deward D. Walker Jr. ed.: *Systems of North American Witchcraft and Sorcery.* Anthropological Monographs of the University of Idaho 1/IV: 94-107.

GONZALEZ Nancie Solien
1979 *La estructura del grupo familiar entre los Caribes Negros.* Ciudad de Guatemala: Editorial 'José de Piñeda Ibarra', Ministerio de Educación.

GONZALEZ Nancie L. et GONZALEZ Ian
1979 «Five Generations of Garifuna Migration: The Final Chapter?». *Migration Today*, Nov.-Dec.: 18-20.

GULLICK C.J.M.R.
1976 «Piaye and Pia Manadi». *Belizean Sudies* 9/6: 6-12.

JENKINS Carol and Travis
1982 «Garifuna Musical Style And Culture History». *Belizean Studies* 10/3-4: 17-24.

KERNS Virginia
1983 *Women and the Ancestors.* Board of Trustees of the University of Illinois.

KERNS Virginia et DIRKS Robert
1975 «John Canoe». *National Sudies* (BISRA): 1-15.

HADEL Richard Eugene
1972 *Carib Folk Songs and Carib Culture* (Ph.D., University of Texas, Austin).
1974 «Words of Some Carib Songs». *Belizean Sudies*: 26-30.
1973 «Carib Dance Music and Dance». *Belizean Studies*: 4-10.

HOWLAND Lilian G.
1988 *Comunicacion con los espiritus en el "Dügü" Garifuna (Caribe).* Ciudad de Guatemala: Instituto Lingüistico de Verano.

TAYLOR Douglas MacRae
1951 *The Black Caribs of Honduras.* New York: Viking Fund Publications in Anthropology 17.

UAYUJURU Crisanto
1992 «Punta. Ritmo musical garifuna de raices hondureñas». *Cultura Sur* 20, Ago.: 28- 29.

WHIPPLE, Emory.
«Pia Manadi». *Belizean Studies* 4: 1-15.

Références discographiques

Dabuyabarugu: Inside the Temple. Sacred Music of the Garifuna of Belize. Rec. and Prod. by Carol and Travis Jenkins (Folkways FE 4032).
The Black Caribs of Honduras. Ed. by Stone Doris (Folkways FE 4435)
Songs of the Garifuna (Honduras). Ed. by Lita Ariran (JVC VICG-5337)

Films

Yurumein Ya. Regia di Rolando Duarte (1992, 15').

RÉSUMÉ

Les Garifuna sont les descendants d'indiens Caribes Rojos qui occupaient certaines îles des Petites Antilles avant l'arrivée de Christophe Colomb ainsi que d'esclaves africains fuyards et naufragés. Egalement connus sous le nom de Caraïbes Noirs, ils représentent une des fusions les plus singulières entre groupes africains et cultures indigènes de l'Amérique Latine.

La musique joue un rôle fondamental dans la culture des Garifuna. Le système musical traditionnel témoigne de ce double héritage africain et amérindien, produit d'une recréation culturelle résultant d'un processus historique tortueux et d'une hybridation ethnique et culturelle. Malgré les pressions de nombreux exodes forcés et le processus insidieux de modernisation et d'émigration qui menace les bases de leur culture et de leur identité ethnique, les garifuna sont parvenus à garder vivantes leur musique et leur religion au sein d'une réalité politique et économique souvent instable. A travers elles il est encore possible de recueillir la partie la plus «authentique»de leur culture.

LES INUIT
OU L'IMPOSSIBLE MÉTISSAGE !

Étienne Bours

Les Inuit, peuple idéal ou peuple idéalisé ? Les Inuit que l'on voudrait derniers gardiens du tambour sacré, que l'on espère farouches défenseurs d'un chant ancestral ancré dans la toundra et éternellement scandé de ses ayaya nostalgiques. Là-bas, tout au Nord de nos rêves, vivent plus de 100 000 Inuit. Ils sont devenus champions des métissages en tous genres, cultivant adroitement le sens de l'adaptation aux changements. Les « derniers rois de Thulé »[1] sont depuis longtemps les premiers rois de l'adoption de nouvelles conditions. A l'écoute, les sens en éveil, le regard volontiers narquois, l'Inuk a toujours observé et a su prendre, sélectionner, ce qui lui paraissait bon pour améliorer son existence. Celle-ci est devenue, au fil des décennies, un amalgame étonnant de modernité et de traditions millénaires. Sans pour autant, d'ailleurs, présenter exactement les mêmes développements dans chaque partie de l'Arctique. Les Inuit du Groenland, ceux des territoires américains et ceux de Sibérie ne vivent évidemment pas tous les mêmes conditions à la même vitesse. Canada, Alaska et Groenland sont cependant devenus des endroits riches où l'enfer du Nord et le confort du Sud se sont téléscopés depuis longtemps déjà. La vie s'est faite métissage absolu. Maison chauffée au maximum contre igloo en période de chasse ou tente dès le printemps. Moto-neige ou chien de traîneau, pizza surgelée ou caribou cru, abrutissement devant la télévision ou connaissance extrême de la nature, individualisme importé contre sens de la communauté, chômage et assistance remplaçant la lutte pour la survie. La vie des Inuit a basculé avec les arrivées successives des Blancs : les marins, les baleiniers, les explorateurs, les missionnaires, les représentants des gouvernements, les enseignants. Chacun leur a apporté son lot de nouveautés, son sac de changements. Tracasseries administratives, apprentissage de langues nouvelles, sédentarisation, scolarisation, conversions à de nouvelles croyances... Ce qui avait débuté en douceur avec un peu de thé, du tabac et quelques fusils finit par s'imposer partout massivement et catégoriquement. Et les Inuit de s'en servir avec pragmatisme et intelligence, sans nécessairement perdre l'essentiel.

---

[1] « Les derniers rois de Thulé » est le titre du livre écrit par Jean Malaurie en 1951, après son premier long séjour au Groenland. Voir Malaurie 1989 [1954].

Musiques isolées

On pourrait imaginer, dès lors, qu'en matière d'expressions musicales, le même sens de l'adaptation a opéré en faveur de métissages semblables à ceux de la vie de tous les jours. Soit une rencontre entre le chant ancestral, le *pisiq* ou chant personnel, et la chanson occidentale: une modernisation de l'un au contact de l'autre, comme un moule nouveau pour une pensée et une expression fondamentalement inchangées. Ce serait trop simple. Leurs traditions anciennes ont, pour toute une série de raisons, eu à souffrir en profondeur des apports nouveaux. Les plus insidieux de ceux-ci furent certainement les apports religieux. Le bagage des missionnaires regorgeait de sentences et de principes aux conséquences irrémédiables. En jouant à la fois sur les craintes, les promesses et les espoirs, catholiques et protestants luttèrent avec acharnement contre un ensemble complexe de croyances et de pratiques, contre le rôle central du chamane, contre le pouvoir du tambour, contre le caractère sacré du chant. Tout comme ils luttèrent contre la danse à tambour et le déchaînement collectif qu'elle pouvait provoquer. Ils remplaçaient un système d'équilibre social et animiste par un autre système, somme toute plus confortable et assorti de mille promesses de rédemption et autre bonheur éternel. Le chant Inuit et le tambour devaient en souffrir. Même s'il ne faudrait guère généraliser le propos et notamment souligner le fait que certains missionnaires furent, par contre, des artisans essentiels d'un renouveau des traditions[2], il n'en reste pas moins qu'en nombre d'endroits celles-ci perdirent leur vigueur ou leur sens. Les musiques inuit furent sans doute isolées, condamnées à n'être pratiquées que sous contrôle ou à l'abri des regards des nouveaux arrivants. Celles qui étaient encore pratiquées entre eux conservaient donc toute leur énergie, leur originalité (elles étaient déjà isolées avant l'arrivée des Blancs), et n'avaient évidemment aucune raison de se métisser.

Pourtant, discrètement, les musiques occidentales faisaient une percée. Les chants et danses des marins ou des commerçants apportaient une autre gamme, un autre type de mélodie qui allait se glisser au sein de quelques expressions inuit et s'installer dans l'horizon musical des chanteurs eskimos même les plus « traditionnels ». On abordera quelques exemples dans le détail.

Moins discrèt, par contre, était le débarquement des musiques occidentales au grand jour, celles qui s'installaient dans les pratiques arctiques, telles qu'elles étaient arrivées ou tout simplement légèrement adaptées par ces nouveaux pratiquants. On vit venir, selon les endroits, des instruments qui ne devaient pas tarder à fasciner les Inuit naturellement curieux et amateurs de musiques. Le violon, dont ils firent d'abord des copies grossières avec les moyens que leur offrait éventuellement la nature, l'harmonica, la guimbarde métallique, les cuivres, l'accordéon diatonique, la guitare, etc. Ici et là, certains de ces instruments s'imposèrent, bénévolement ai-je envie de dire c'est à dire sans prosélitisme, avec un répertoire pré-existant. C'est le cas de l'accordéon qui, tant au Canada qu'au Groenland, allait servir une musique de danses d'origines européennes. Polka (*kalatuut*) au

[2] Le père Rousselière, par exemple, fut de ceux qui, au Canada, alla jusqu'à enregistrer les chants traditionnels des Inuit.

Groenland, quadrilles au Canada, l'Inuk y a gagné une autre musique, une passion pour un instrument, pour d'autres danses. C'est une tradition nouvelle, devenue tradition inuit, surtout au Groenland où elle se transmet déjà de génération à génération. «The musicians are part of a tradition, where they have been taught melodies and songs from their parents, who often learned it from their parents», dit la notice du récent CD «*Traditional Northgreenlandic Accordion Music*»[3]. Historiquement, les Inuit ont appris ces airs et cet instrument via leurs contacts avec les marchands et marins, Ecossais dans la Baie d'Hudson, Danois et autres Européens au Groenland. Les autres instruments furent appris de la même manière mais firent également souvent partie de la panoplie de l'éducation trimballée par enseignants et missionnaires. Jennes faisait par exemple remarquer pour le Labrador que le *village band* (fanfare inuit) jouait également pendant les offices religieux[4]. Labrador où même certains prêtres ont appris Bach à leurs ouailles. Plus l'installation du Sud se développe au Nord et plus on verra de nouveaux instruments aux mains des Inuit et avec eux de nouvelles musiques, c'est à dire les musiques que ces instruments ont véhiculées dans leur sillage. Et c'est avec un réel bonheur que l'Eskimo s'adonne à cette pratique novatrice. Il suffit de se rappeler le film Nanook de Flaherty et l'émerveillement devant le phonographe ou encore le film que Claude Massot réalisa sur Flaherty et le tournage de *Nanook* (Qaloonak); on y voit Flaherty initier une Inuk au piano. Mais il faut se rappeler aussi du fait que, corrollaire effrayant de cette arrivée massive de nouveaux instruments, le tambour fut interdit en maints endroits, au point de parfois disparaître définitivement.

Au delà des instruments, les musiques de l'autre monde s'imposèrent par le chant. Les hymnes bien sûr et le chant choral qui s'est également fortement implanté au Groenland. Chants religieux, expression de la ferveur, ils ont été facilement asborbé par ce peuple pour qui spiritualité et vie n'ont jamais fait qu'un. Syncrétisme ou foi nouvelle? Un amalgame des deux sans doute, un réel métissage religieux mais une musique nouvelle une fois de plus. Ce sont en effet les hymnes, leurs mélodies et leur organisation chorale qui font aujourd'hui partie des nouvelles musiques inuit, même si de temps à autre, on décèle encore une façon de chanter, un abandon total dans la ferveur exprimée par ce chant, qui est bien plus inuit qu'occidentale[5]. La norme, par contre, est des plus rigide, copie conforme de n'importe quelle chorale religieuse.

Quant aux autres chansons occidentales, elles sont arrivées petit à petit, avec les enseignants, avec la radio, la télévision et enfin le disque. On entend alors à travers l'Arctique quelques exemples navrant du bon progrès distillé aux petites têtes encapuchonnées, comme «Frère Jacques» chanté en inuktitut! Le chanteur de l'Arctique saura se servir de ces chansons, il leur applique souvent un procédé traditionnel

---

[3] ULO CD 143. Notice de Leif Immanuelsen.

[4] Voir Jennes 1965.

[5] C'est le cas sur l'enregistrement de Ramon Pelinski à Rankin Inlet dans les années 1970; on y entend un hymne chanté par un prédicateur inuit et sa communauté – le chant se termine en une sorte de transe (*Musiques et chants Inuit, Eskimo Point et Rankin Inlet*, UMMUS UMM202).

ancien qui consiste à reprendre une mélodie déjà connue et lui confier de nouvelles paroles. Tradition ancienne et nouvelle musique font alors bon ménage mais l'expression choisie n'en est pas moins empruntée aux étrangers puisque ces chansons s'accompagnent à la guitare et sont coulées dans un moule folk ou rock. Le chanteur Tumasi Quissa d'Akulivik, par exemple, décrit les plaisirs de la chasse sur l'air des «Chevaliers de la table ronde»[6]!

Musiques isolées, les expressions traditionnelles inuit le sont restées à travers ces changements et ces absorptions de nouvelles musiques. Les chants à tambour, les danses collectives, les chants de jeux, les expressions chamaniques ont souvent continué d'exister, plus isolées que jamais et surtout de plus en plus menacées. Mises en danger, parfois en voie de disparition, elles ont lutté à armes inégales contre le lot effarant de nouvelles expressions qui débarquaient comme autant de nouveaux jeux, accompagnées d'instruments, de techniques et de rêves. Elles n'ont jamais complètement disparu, même si elles ont souvent perdu leur place et leurs fonctions essentielles dans la société; mais elles n'ont jamais non plus tenté des expériences de métissage telles que celles qu'on rencontre en beaucoup d'autres régions du monde.

L'impossible métissage

Comme je l'écrivais déjà en 1991[7], «les genres musicaux se mélangent à peine. D'un côté, les traditions sont toujours pratiquées, comme on l'a vu, avec des changements qui affectent essentiellement leurs fonctions, le statut du musicien, etc. D'un autre côté, les nouvelles musiques voient le jour avec une grande rapidité, mais il y a très peu de mélanges entre ces deux types d'expression. Le compartimentage est la règle». Olsen (1972) le disait pour le Groenland: «la réaction normale à la musique occidentale a été de l'accepter ou de la rejeter, mais pas de la combiner avec la musique traditionnelle. Ce mélange musical sera rarement rencontré, mais il existe, particulièrement dans les régions à l'extrême nord et au sud du Groenland occidental». Johnston (1976) explique le même phénomène pour l'Alaska: «le chercheur peut entendre le même chanteur chanter des chants traditionnels et des chants harmonisés, mais nulle part vous n'entendrez des mélodies et rythmes eskimos altérés». Les exemples pour comprendre ce compartimentage étaient déjà nombreux il y a dix ans. Il était par exemple étonnant de voir le succès délirant de quelques chants à tambour joués en plein milieu d'un festival plutôt rock et chanson à l'Est du Groenland. Public et artiste étaient visiblement en symbiose totale pendant ce bref moment d'expression inuit ancestrale[8]. Rien n'a changé depuis dix ans sinon que les productions de musiques «modernes»se multiplient: accordéonistes, chanteurs

[6] Sur le disque 33 tours *Tumasi Quissa & Juupie Arnaituk* (CBC Northern Services – Gold Records 11.146).

[7] Voir Bours 1991.

[8] Sur le disque 33 tours *Aasivik 77* (ULO 2).

pop, groupes rock et autres copies de l'Occident. On joue la musique traditionnelle ou on joue une des nouvelles musiques. Mais on ne joue pas la tradition revisitée au contact des nouveaux apports. La fusion est rarissime. Quelques chanteurs ont simplement décidé d'accompagner l'un ou l'autre ancien chant déjà mélodique avec une guitare et une section rythmique. D'autres ont risqué un ayaya en refrain typiquement eskimo dans une composition folk ou rock. On ne chante pas un chant traditionnel avec un accordéon et encore moins un chant actuel, nouvelle composition, avec le tambour traditionnel.

Cette règle est-elle absolue ? Et si oui, pourquoi ?

Sans entrer dans une analyse profonde de ce qu'est un métissage, on peut toujours déceler de discrets mélanges, quelques colorations nouvelles, parfois sournoises, parfois habiles, qui sont aux musiques inuit ce que de flagrants changements sont parfois à d'autres musiques. Les changements en question sont des métissages en ce sens qu'ils viennent de l'extérieur, ils sont le résultat de la rencontre entre deux cultures différentes. Ces timides métissages ne sont jamais érigés en système ou en école, ils apparaissent ici et là au gré des artistes, au fil du temps. Ils ressemblent à des accidents de l'histoire, ce que devrait être le métissage le plus intéressant – par opposition aux métissages provoqués par des conditions de marché de la musique. On peut au moins en aborder quelques exemples dans les chants de gorge et dans les chants personnels.

Chants et jeux de gorge

Depuis longtemps, sans doute, les chants de gorge et particulièrement les fameux *kattajjait* du Canada agissent comme des éponges. Leurs fonctions multiples, à la foi ludiques et éducatives, en font une sorte de réceptacle dans les limites duquel sont autorisés quelques emprunts, modifications, inspirations. La société évoluant, le katajjaq suit. Les femmes de Povungnituq chantent, par exemple, un chant de gorge qui décrit un ivrogne (*Imialuttoq*)[9] ; il ne peut s'agir que d'une inspiration relativement récente. Il existe un certain nombre de *kattajjait* dits « mélodiques ». Non contentes d'émettre des sons de gorge, des imitations de cris et de bruits, les femmes y développent également une courte mélodie qu'elles se répartissent en hoquet, faisant se succéder rapidement les accents forts qu'elle alternent en déphasage l'une par rapport à l'autre avec les accents faibles. Cette succession rapide construit une mélodie partagée. Comme le dit Jean Jacques Nattiez dans la notice de livret du CD « Chants et jeux des Inuit »[10], « il semble que la plupart des *kattajjait* n'aient pas de mélodie propre, au sens européen du terme, mais ceux que, dans cette acception, nous avons appelés « *kattajjait* mélodiques « paraissent les emprunter à des chants connus ». Ces mélodies viennent alors de chants utilisés pour les enfants ou d'hymnes appris des missionnaires. Tels sont dès lors les petits changements

[9] Jeu de gorge présent sur le disque 33 tours *Nunavut Nukivut. Our land. our strength* (ULO32).

[10] Sur le disque *Chants et jeux des Inuit* (Auvidis Unesco D8032).

Fig, 1: *Kattajjaq* par Mary Igaluk et Nellie Echalook. Inukjuak. Photo: Étienne Bours.

induits par les métissages de sociétés. Les chants de gorge n'ont guère évolué vers d'autres changements. Ils ont peut-être failli disparaître et ont revu le jour grâce notamment à un pasteur Inuit, ils ont ensuite bénéficié de l'effet de surprise qu'ils provoquent sur tout étranger et ont joui d'un important mouvement de «revival» au sein des communautés Inuit du Nouveau Québec et de la Terre de Baffin. Les jeunes apprennent des anciennes, le jeu a changé de fonction mais il reste jeu au sein des familles et des fêtes locales. Il amuse, il fait rire, il détend. Il est symbole d'une culture très locale, très précise et très appréciée des Inuit eux-mêmes. En d'autre termes, il va bien et n'a guère besoin d'apports extérieurs. C'est pourtant une notion récente et très occidentale, celle de spectacle, qui contribue à lui donner ce nouveau souffle d'aujourd'hui. Les chanteuses tournent en effet à travers le monde, jouant sur de grandes scènes devant des publics enthousiastes venus assister à un spectacle «musical». Compte tenu de ce réel métissage dans la fonction et de cet incroyable succès, on aurait pu penser que le katajjaq allait s'adonner à quelques expériences hybrides retentissantes ou à quelques métissages osés mais peut-être réussis. Il n'en est quasi rien. Sinon le disque du duo Tudjaat[11], deux jeunes chanteuses de *kattajait* qui ont opéré une sorte de collage entre schémas de chants de gorge et chansons de type occidental. Soit cinq chansons pop entrecoupées de quelques effets extraits de *kattajait* connus, le disque se terminant par une succession de

[11] Sur le disque *Tudjaat* (Columbia CK80226).

kattajjait traditionnels. Une entreprise pas très novatrice, même si pionnière dans le genre, un essai typique de ce que la vague world music pousse à faire aujourd'hui ; mais un manque évident d'originalité et de réelle inventivité. Le tout ressemble à une superposition de deux genres mais pas à une réelle intégration de l'un dans l'autre. En dehors de ces maigres expériences, les différents chants de gorge se maintiennent tels quels. Mais relevant du domaine du jeu, il ne serait pas étonnant qu'ils soient encore soumis aux traitements les plus extravagants.

Le *pisiq*, chant personnel

Le chant à tambour ou chant personnel est un phénomène plus complexe, plus important, avec lequel, manifestement, on ne joue pas. Le chant est celui de l'homme, il raconte ses expériences personnelles, ses impressions, ses chasses et ses pêches mais aussi ses craintes ou ses doutes. Il se chante pour la communauté, avec ou sans tambour, avec l'aide de la femme du compositeur qui en retient les paroles. Il est l'histoire et le journal du peuple. Il est un langage et utilise d'ailleurs, traditionnellement, une syntaxe différente de celle du langage parlé. «Le but de la musique est d'apprendre et non de répondre à une notion de divertissement», disait Donald Suluk[12]. Un chant ne peut se répéter sans être compris, il est né dans des conditions particulières et ne doit peut-être plus être chanté en dehors de celles-ci. Suluk s'insurgeait contre l'idée d'interpréter un chant ancien à la guitare. Chant personnel chez les uns, chant de cohésion du goupe chez les autres (groupes de chasseurs en Alaska et Sibérie), le chant à tambour est souvent une expression ritualisée. Il peut être associé à des cérémonies à caractère sacré dont la danse fait également partie. Il peut être un symbole d'unité, un rassemblement autour du tambour et de la parole d'un chasseur, il est un vecteur de liens privilégiés au travers de systèmes complexes pouvant lier deux chasseurs entre eux (*igluriik* ou *iglua*). Entre ces partenaires se déroulaient des joutes de chants, chants de moquerie, balance sociale, exutoire indispensable comme l'était cette relation privilégiée entre hommes pourvoyeurs de nourriture qui pouvaient alors vivre un échange de femmes et briser la consanguinité. Le chant a servi à règler des conflits, à remettre les fauteurs de trouble à leurs places, à guérir les malades, à rencontrer les esprits... On comprend dès lors qu'une série de tabous protègent tant bien que mal l'expression type des Inuit autant que leur tambour. Ce qui n'a pas empêché le *pisiq* d'évoluer ou de s'autoriser quelques emprunts ou quelques détours, légers bien sûr. Il ne se chante plus dans les mêmes conditions, il a perdu ses fonctions ancestrales mais il semble que certains chanteurs continuent d'en composer. Jean-Jacques Nattiez en donne un exemple des plus intéressants dans le CD *Inuit Iglulik*[13]. Le chanteur, Awa de Pond Inlet, raconte une expérience personnelle. Il chante le plaisir d'avoir été

[12] Interview de Donald Suluk dans *Musicworks, the Canadian New Music Periodical*, n° 23, Spring 1983.

[13] Sur le disque *Inuit Iglulik* (Museum Collection Berlin CD19).

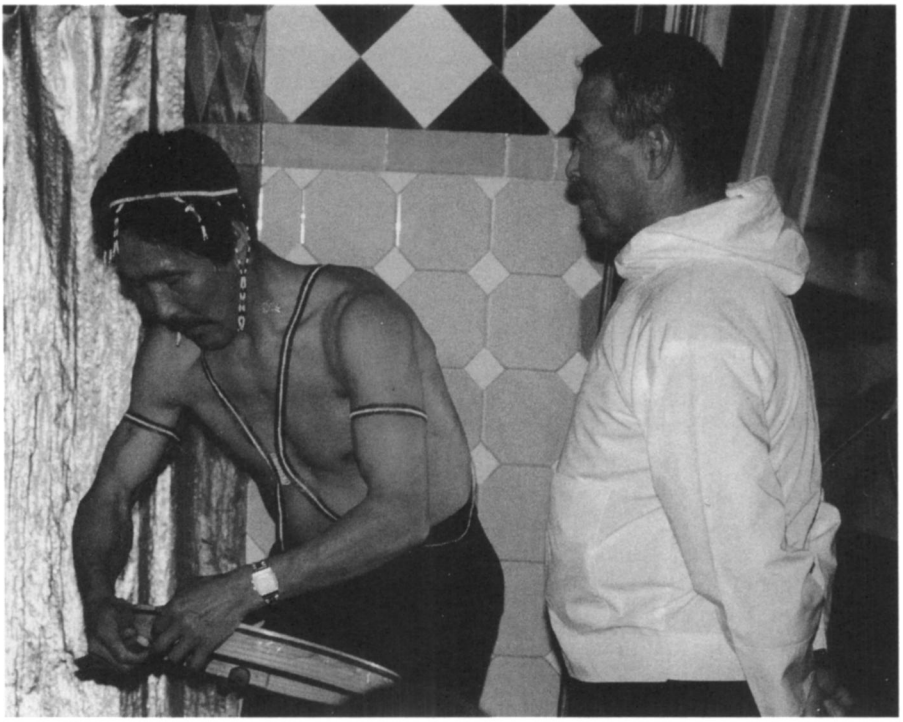


Fig. 2: Chant à tambour. Photo: Jean Delva.

camper au printemps, d'avoir découvert de nombreux animaux autour de sa tente. Il termine son chant en chantant «Je suis si content de partir camper et de faire tout ce qui me plaît. Je suis si content de voyager et de passer la nuit à différents endroits. Ceci est le chant que j'ai composé moi-même. Je m'excuse de ne pas pouvoir jouer de la guitare bien que je puisse jouer de l'harmonica». Outre le fait que, comme le fait remarquer Nattiez, la mélodie est très clairement inspirée de la musique tonale occidentale, il est particulièrement intéressant de relever la dernière phrase de ce chant exécuté *a cappella*. Le chanteur regrette de ne pas jouer de la guitare. En d'autres termes, s'il savait en jouer, peut-être ce chant serait-il devenu une chanson folk, un *pisiq* à l'occidentale, racontant des expériences personnelles dans un moule occidental. C'est important à comprendre parce que Awa est ici doublement influencé par les musiques européennes et américaines: la mélodie d'une part et le besoin d'instruments nouveaux d'autre part. Métissage imperceptible que celui-ci mais évolution évidente d'un style traditionnel au contact des autres musiques. Exemple rarissime par contre, parce qu'il est, comme le laisse entendre cette dernière phrase, à la frontière des genres. Ajoutez à la mélodie effectivement très occidentale la guitare que semble regretter Awa et le chant bascule du côté de la chanson conforme à ce qui se fait à travers le monde. Peut-être pas en termes de

composition et d'inspiration mais certainement en termes musicaux. Où est alors le chant à tambour qui chante un texte d'aujourd'hui, une préoccupation actuelle ? Il est bien plus facile de trouver la formule inversée : un texte grave, actuel, profond, une réflexion, une expérience relatée en chanson avec guitares, basse, batterie et claviers. Soit le sens du verbe et de son importance en chanson, l'idée que chanter doit servir à distiller ses expériences, ses doutes, ses espoirs, comme idée rescapée intacte de la tradition. Mais le tambour relégué, oublié ou timidement écarté, comme s'il était tabou ou comme si la guitare s'avérait indispensable pour se faire entendre. Le tambour, pourtant, totalement vénéré, respecté, glorifié ; un tambour que l'on n'hésite pas à chanter, sans en jouer ! « Sois conscient du pouvoir de la nature, elle est la vraie source de vie. Tu dois toi-même raviver le son mourant du tambour », chante le groupe groenlandais Silamiut dans une chanson intitulée «*Inngerpalaaq*»[14]. Mais cette chanson est une chanson rock dont le son du tambour traditionnel est complètement absent. Et si d'aventure certains jeunes musiciens décident d'incorporer le tambour dans leurs compositions nouvelles, c'est de sampling, de collage, de superposition qu'il s'agit. Le groupe Sume du Groenland le fit à ses débuts, commençant une pièce par un enregistrement de tambour traditionnel joué par Egon Sikivat, chanteur de la tradition ; mais ce chant s'estompe et laisse place au rock qui à la fin s'efface à son tour pour laisser revenir le tambour et le chant personnel[15]. Hommage rendu à la tradition, cette pièce n'est pas une fusion, elle est presque une opposition qui s'intitule « *Moi, Groenlandais* ». Ole Kristiansen, autre chanteur de cette immense île, a, quant à lui, samplé quelques jeux de tambour d'un groupe de Yuit de Sibérie. Il y ajoute bien l'un ou l'autre ayaya mais sa chanson reste fondamentalement occidentale et l'allusion à la tradition est bien trop timide[16]. Relativement nombreux sont ceux qui se risquent simplement à ce genre d'hommages discrets. Le groupe de rap groenlandais, Nuuk Posse, a également introduit quelques frappes de tambour perdues dans la masse d'une musique qui est avant tout hip-hop[17]. Le texte, par contre, mériterait toute notre attention, comme ceux de Sume, de Kristiansen et de la plupart de ces groupes et chanteurs, parce qu'ils abordent des sujets graves, des réflexions importantes sur les changements de vie et d'identité. Où est celui qui osera chanter ce mal de vivre, cette interrogation, parfois ces revendications, avec le seul tambour traditionnel ? Il y a quelques dix ans, lorsque j'ai procédé à mes premières analyses des chansons inuit actuelles en comparaison avec la tradition, j'ai cru déceler, dans cette masse importante de chansons profondes, les signes avant coureurs d'un renouveau de la chanson traditionnelle. A entendre ce que chantaient alors des portes-paroles comme Charlie Adams au Québec ou Rasmus Lyberth au Groenland, je pensais que l'omniprésence de la guitare et des clichés d'une chanson folk ou rock n'étaient qu'un passage obligé vers une nouvelle autonomie, vers la création d'un mouvement de chanson inuit qui ferait réellement la part des choses. J'entrevoyais l'émergence d'un style, métissé

[14] Sur le disque *Silamiut : Inuugujoq* (ULO CD43).

[15] Sur la cassette *Sume* (ULO 1).

[16] Sur le disque *Ole Kristiansen : Isimiit Iikkamut* (ULO CD52).

[17] Sur le CD *Nuuk Posse* (ULO CD105).

certes, mais un retour au tambour si souvent chanté, si souvent rêvé, appelé. Ce que j'entendais déjà chez certains chanteurs Indiens comme le Montagnais Cyrille Fontaine, je le pensais possible chez les Inuit. Fontaine s'accompagne sur le tambour sacré des Innu pour chanter une chanson qui raconte, qui dénonce, qui dit l'histoire de son peuple. Les Inuit peuvent en faire autant. Pourquoi une chanson comme celle du groupe Fali, Kasper & Sakka, intitulée «*Qilaat*»[18], c'est à dire «le tambour», ne pourrait-elle être chantée sur accompagnement de ce tambour plutôt qu'avec les instruments de la musique pop occidentale? Cette chanson se termine en disant «Laisse le tambour être ta voix, utilise-le au combat. Il est là, tu dois employer le tambour». Pourquoi ne pas le faire alors? La situation actuelle, près de vingt ans plus tard, me fait conclure que le message n'est pas passé. Avec le recul et l'écoute d'un maximum de productions récentes, je constate que la situation n'évolue guère dans le sens espéré. Bien sûr, on voit surgir des artistes intéressants qui se risquent à quelques essais. Lucie Idlout d'Iqaluit est peut-être la chanteuse actuelle la plus prometteuse. Chanteuse Inuit, elle est aussi chanteuse moderne, elle chante le Nunavut autant que le Canada où elle a vécu, plus au Sud. Elle laisse transpirer les innombrables problèmes des jeunes Inuit, le déracinement (comme Lyberth le fait entre Groenland et Danemark), la drogue, le suicide. Elle insiste sur l'importance de la vie à même la terre du Nunavut et sur le respect qu'il faut garder pour cette terre. Une chanson est empreinte de tension dramatique, elle est chantée sur accompagnement d'une frappe régulière et obsédante sur un tambour et d'une basse électrique[19]. Idlout chante en anglais (la plupart des chanteurs ici cités chantent en inuktitut), elle y dit que c'est par son grand-père qu'elle a gardé une croyance pour le tambour. Il s'agit certainement de ce qu'on peut trouver de plus intéressant comme métissage, même si le tambour joué est peut-être une grosse caisse ou un tambour d'emprunt, peu importe, les *ayaya* répétés et la frappe régulière conservent un style inuit évident au service d'un chant vivant et engagé.

Mais, au delà des exemples et au-delà de nos aspirations d'Occidentaux à l'écoute et qui plus est assoiffés de comparaisons, il faut sans doute se poser quelques questions fondamentales. Si les métissages sont si rares, si la règle demeure encore et toujours la séparation totale entre expressions traditionnelles et musiques nouvelles, si nous trouvons si peu d'exemples de chants inuits nouveaux qui ne soient pas simplement des copies conformes du rock ou du folk occidental, c'est peut-être dû à quelques raisons profondes. La chanson remplace le chant à tambour, de plus en plus, inexorablement. Après la country, le folk, la pop, s'en viennent le hard-rock et le rap. Les textes jusqu'alors souvent du plus haut intérêt, conservant leur rôle essentiel de véhicules de réflexions et expériences, semblent être en perte de vitesse et basculer eux aussi dans la variété internationale. A titre d'exemple, le dernier grand succès au Groenland est un groupe de hard rock, Siissisoq[20], qui chante des textes parlant d'animaux sauvages africains!!! Encore faut-il savoir que le leader du groupe a travaillé sur un projet en Afrique et a vu tous

[18] Chanson présente sur le disque 33 tours *Aasivik 79. Qangattarsa qangattarsartigut* (ULO 4/5).

[19] Sur le disque demo trois titres *Lucie Idlout* (Amok Artist Agency, Ontario, Canada).

[20] Sur le disque *Siissisoq* (ULO CD141).

ces animaux sur place. Ce n'est pas nécessairement une fiction simpliste mais on s'éloigne certes totalement d'un métissage des expressions inuit. Les autres projets récents affirment parfois réaliser ce métissage. Un disque s'intitule *Nanu Disco, In search of the roots*. Il prétend nous faire découvrir une fresque musicale sur la vie dans l'Arctique. Un narrateur américain, un producteur danois, des musiciens et chanteurs inuit, un DJ inuit, des samplings de tambours et de chants traditionnels inuit !! « It's just as mixed together as Greenland is » dit le communiqué de presse[21]. Effectivement sans doute mais le résultat est catastrophique. Ca ne ressemble à rien sinon à ces projets fumeux que nous réserve de plus en plus souvent cette mode de soi-disant world music. Et je pourrais vous citer d'autres exemples du même genre, guère plus convaincants. Le constat est donc plus négatif aujourd'hui qu'il y a dix ans. Non pas que les traditions disparaissent, elles continuent de vivre et même de voyager. Elles conservent cette discrétion, cette retenue médiatique. Elles se pratiquent toujours au grand jour lors de fêtes, rassemblements, festivals internes aux communautés inuit. Elles vivent côte à côte avec la quantité écrasante de nouvelles chansons et productions qui, elles, ont droit à la médiatisation. Mais le chant à tambour, pour ne citer que lui, n'évolue guère plus ou peu. Il est souvent confiné dans un rôle culturel, souvenir, mémoire des anciens, respect d'un savoir. Les jeunes n'y touchent guère et confient leurs compositions à d'autres styles. Personne n'ose prendre ce tambour ancien, le frapper et chanter ce qu'il ressent aujourd'hui. Les raisons, multiples, en sont peut-être plus évidentes qu'il n'y paraît. Le tambour est sacré. Peut-on vraiment s'en saisir (ou en reconstruire bien sûr) pour chanter autre chose, autrement ? Le répertoire des chants personnels ne se composait pas n'importe comment, il demandait un langage précis, que les jeunes ne comprennent plus, une codification, des circonstances de composition et d'exécution qui ont changé. Les jeunes sont distancés, ils ont perdu ce contact complexe avec un répertoire et son instrument. Mais ils ont conservé un respect empreint de spiritualité pour ce tambour qu'ils ont énormément chanté, insistant toujours sur son pouvoir. Un pouvoir lié aux ancêtres, aux anciens, à leur savoir, à leur façon de vivre. La plupart des chansons qui parlent du tambour, parlent des générations précédentes, ceux qui savaient vivre sur la terre, ceux qui ont montré le chemin. De ces chants émanent une nostalgie profonde, un regret, un espoir peut-être, mais souvent une déchirure derrière laquelle se profile l'impossible retour en arrière. Même le métissage, la fusion, n'autorisent guère facilement ce retour, cette reprise en main d'un instrument. Parce qu'il est sacré, parce qu'il est plus facile de jouer de la batterie et de la guitare ; comme il est plus facile sans doute de se tourner vers un prêtre ou un médecin que de retourner voir un chaman.

Au delà de ces quelques réflexions, on peut, je pense, aller plus loin encore. La musique, au sens où nous l'entendons, n'occupe certainement pas la même place dans les préoccupations quotidiennes des Inuit. Les expressions musicales ont traditionnellement fait partie d'un ensemble indissociable. Les chants, les danses, les jeux musicaux étaient des éléments « normaux » de la vie de tous les jours et de son organisation saisonnière. Certains chants se pratiquaient tous les jours, instinctivement,

[21] Sur le disque *Nanu Disco. In search of the roots* (Sistus CD-13).

comme le langage, faisant partie de l'éducation. D'autres ne se pratiquaient qu'à des occasions rituelles. Ils avaient tous un rôle déterminé, évident, ciment parmi les ciments de la vie d'un groupe, instrument de cohésion et de communication, acte social parmi les actes sociaux. Le rôle toujours dévolu aux expressions traditionnelles a changé en apparence mais pas fondamentalement. Ces expressions continuent de faire partie de la vie des groupes inuit. La chanson moderne, par contre, est arrivée comme un passe-temps supplémentaire, comme une expression de délassement, d'entertainment (ce qui ne signifie pas nécessairement qu'elle n'a aucun rôle culturel). Et les Inuit se composent et se jouent des chansons pour se faire plaisir, pour eux, entre eux. C'est une chanson à consommation interne aussi mais débarrassée d'une bonne part du sens social de la tradition. C'est une chanson que l'on se bricole comme on se sculpte une petite pièce anecdotique pour soi. Alors que pour le marché « blanc », il n'est pas question de sculpter des petites pièces simples et gentilles, il est plus que jamais question de produire de l'art. La chanson moderne n'a pas cette prétention et ne doit pas l'avoir; elle ne répond à aucune demande extérieure, elle n'est pas (ou peu) mise en vente sur un marché mondial. La réelle importance est toujours accordée aux valeurs ancestrales, à la terre, la chasse, la pêche et ce que les expressions de la tradition peuvent encore en révéler. Dans les années 1950, de nombreuses familles Inuit furent installées dans le grand Nord canadien pour y servir le Canada soucieux d'y affirmer sa souveraineté. Mary Iqaluk, chanteuse d'Inukjuak, fut déportée par la police montée canadienne vers Resolute Bay. Des années plus tard, elle fut réinstallée à Inukjuak où je l'ai rencontrée avant de travailler avec elle à plusieurs reprises en Europe. Dans un courrier récent, je lui suggérais de me parler de cette déportation, de me raconter ses souvenirs. Elle m'a répondu « je le ferai un jour quand j'aurai le temps (« *the perfect time* »), aujourd'hui j'ai trop de choses à faire ». Cette réponse m'a rappelé à l'ordre. Nous n'avons pas les mêmes notions d'urgence. Pour Mary, comme pour la plupart des Inuit, l'urgence est de tous les jours. Il est bien plus important de vivre au maximum le quotidien que de repenser au passé. Il est plus urgent de partir camper sur la toundra dès que les beaux jours arrivent, d'aller à la pêche, de chasser, de vivre et rire avec les voisins, les amis, quitte à s'échanger quelques chants de gorge en passant. Pourquoi s'embarrasser de l'histoire alors qu'on peut se nourrir du présent ? La musique s'inscrit sans doute dans cette même logique. Le fils de Mary chante et joue de la guitare; le disque de son groupe est loin d'être bon. Mais c'est une chanson faite au jour le jour, elle n'est pas faite pour rester, elle se mange comme le dernier produit de la pêche. Elle exprime aussi la vie de tous les jours avec la simplicité qui lui colle à la peau. Quant à la chanson traditionnelle, elle vit par la bouche de Mary et de ses amies et elles n'ont aucune inquiétude à ce sujet. Elles la vivent toujours au présent comme tous les autres faits et gestes de leurs vies bien remplies. Cette coexistence entre deux types de musiques est devenue tout aussi normale que celles, quotidiennes aussi, entre tous les éléments de deux mondes différents: nourriture, techniques, habitats, habillements, locomotion,etc. Mais tous ces éléments sont utilisés en un amalgame qui peut paraître anachronique, voire totalement « bordélique », dans un seul et même sens: vivre dans ce grand Nord en se soûlant de cette vie, en profitant de l'instant présent sans renier le passé, en ne

s'embarassant pas de faire de l'Art là où il suffit de s'exprimer, ni de réfléchir à la musique alors qu'elle est toujours omniprésente sous une forme ou une autre...

Le son du tambour vibrera peut-être un jour dans les mains d'une jeune génération qui lui confiera ses réflexions nouvellement composées, au risque que cet élan nouveau entraîne une certaine désacralisation du genre. Mais apparemment cette urgence n'a pas encore sonné. Peut-être un jour apparaîtra-t-elle, forçant l'un ou l'autre jeune chanteur à briser totalement les tabous, à saisir un tambour et à oublier ces années d'impossible métissage. Peut-être ! Imaha, disent les Inuit !

Références

BALIKCI Asen
1970 *The Netsilik Eskimo*. New York : Natural History Press.

BEAUDRY Nicole
1978 «Le Katajjaq : un jeu Inuit traditionnel». *Etudes / Inuit / Studies* 2/1 : 35-53.
1988 «La danse à tambour Yupik : une analyse de sa performance». *Recherches Amérindiennes au Québec* XVIII/4 : 23-35.

BOAS Franz
1964 [1888] *The Central Eskimo. Bison Book*. Lincoln : University of Nebraska Press.

BOURS Etienne
1991 *Musiques des Peuples de l'Arctique, Analyse discographique*. Bruxelles : Médiathèque de la Communauté française de Belgique.

CAVANAGH Beverley
1982 *Music of the Netsilik Eskimos : A study of stability and change*. Vol. 1. Collection Mercure. Dossier n° 82. Ottawa : Musée National de l'Homme.

CHARRON Claude Y.
1978 «Le tambour magique, un instrument autrefois utile pour la quête d'un conjoint». *Etudes / Inuit / Studies* 2/1 : 3-20.

JENNESS Diamond
1965 *Eskimo Administration : III Labrador*. Technical Paper n°16. Montréal : Arctic Institute of North America.

JOHNSTON Thomas F.
1976 *Eskimo music by region : a comparative circumpolar study*. Collection Mercure. Dossier n° 32. Ottawa : Musée National de l'Homme.

LUTZ Maija
1982 *Musical traditions of the Labrador Coast Inuit*. Collection Mercure. Dossier n° 79. Ottawa : Musée National de l'Homme.

MALAURIE Jean
1989 [1954] *Les derniers rois de Thulé*. Collection Terre Humaine. Paris : Plon.

MONTPETIT Carmen et Céline VEILLET
1977 «Recherches en ethnomusicologie : les *kattajjait* chez les Inuit du Nouveau Québec». *Etudes / Inuit / Studies* 1/1 : 154-164.

MORROW Phyllis
1984 «It is time for drumming : a summary of recent research on Yup'ik ceremonialism». *Etudes / Inuit / Studies* 8, n° hors série :»The central Yupik Eskimos».

NATTIEZ Jean-Jacques
1983 Some aspects of Inuit vocal games. *Ethnomusicology* (Sept.): 457-475.
1988 «La danse à tambour chez les Inuit Igloolik (nord de la Terre de Baffin)». *Recherches Amérindiennes au Québec* XVIII/4: 37-48

OLSEN Poul Rovsing
1972 «Acculturation in the Eskimo songs of the Greenlanders». *Yearbook of the International Folk Music Council* 4: 32-37.

PELINSKI Ramón
1981 *La musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

SALADIN D'ANGLURE Bernard
1978 «Entre cri et chant, les *kattajjait*, un genre musical féminin». *Etudes/Inuit/Studies* 2/1: 85-94.

RÉSUMÉ

Les Inuit connaissent depuis longtemps la coexistence de deux mondes et de deux cultures. Ils ont toujours fait preuve d'une immense capacité d'adaptation, plongeant en chacun de ces mondes pour se fabriquer une vie nouvelle et remplacer leur économie de survie. Choisir sans renoncer semble souvent avoir été leur devise. On pourrait dès lors penser qu'en musique également s'est créé, au fil des ans, un ensemble de métissages nouveaux, rencontres ou fusions entre les expressions de la tradition et les éléments importés tels que instruments, gamme, rythmes, fonctions nouvelles et autres conceptions musicologiques ou culturelles. On constate cependant qu'aucun réel mouvement de métissage ne s'est dégagé. D'un côté, les expressions traditionnelles ont continué d'exister, tant bien que mal, bousculées, «défonctionnalisées», mais parfois redynamisées au contact de l'autre monde. De l'autre côté, ont apparu de nombreuses nouvelles musiques: chorales religieuses, musiques de danse, chanson rock et pop, folk et country, grunge et rap. Mais la séparation est la règle, le métissage est l'exception. Le chant traditionnel ne se pratique pas dans un contexte nouveau et les jeunes ne se risquent guère à jouer le tambour des ancêtres pour accompagner leurs chants pourtant inspirés et allant jusqu'à faire référence aux traditions.

ENTRE JAZZ ET «MUSIQUES DU MONDE»
Regards croisés sur la rencontre de l'autre

Oriane Chambet-Werner

> «[...] le contenu émotionnel du jazz était assez vaste pour qu'il fût possible d'y accéder par des moyens très divers [...]» (Leroi Jones 1968: 223)
>
> «J'ai une tradition en moi, mais aussi une liberté» (Zakir Hussain 1999: 22)

C'est une rencontre entre le trio de jazz de Moncef Genoud et le chanteur sénégalais Youssou N'Dour, les 24 et 25 février 1999 au Festival de jazz de Cully, qui me donna envie de proposer un article pour ce numéro des Cahiers de musiques traditionnelles sur le thème des métissages. Qu'elles étaient les motivations du pianiste de jazz genevois d'origine tunisienne pour inviter le griot sénégalais à chanter sur des compositions et des standards de jazz, et qu'elles étaient celles du chanteur, devenu une star de la pop musique internationale, pour prendre le risque de se produire sur la scène d'un Festival de jazz? Et puis encore, qu'elles étaient les modalités de cet échange, comment allaient-ils choisir leur répertoire, arranger les morceaux, donner une couleur à cette rencontre très particulière? Qu'elles contraintes et quels enrichissements en tireraient-ils?

Ma première idée était d'en rendre compte sous la forme d'un entretien avec les quatre musiciens, afin de mettre en relief les différents enjeux et vécus. Mais, trop sollicité, étoile inatteignable dans le firmament du show-business, Youssou N'Dour ne m'a pas accordé cet entretien.

Parallèlement, lors de l'élaboration de mon mémoire de licence en ethnomusicologie sur les musiciens de jazz à Genève, j'ai été étonnée du nombre de concerts incluant des musiciens, des répertoires et des instruments d'autres traditions musicales. Je les retrouvais à l'affiche des clubs, des festivals ou des radios romandes, mais aussi en France avec par exemple, en été 1999, un numéro spécial du magazine *Jazzman*, intitulé: «Jazz et World, la belle histoire», qui montrait la constante ouverture au monde des musiciens qui ont fait l'Histoire du jazz et la richesse qui en a résulté. J'ai donc choisi de creuser ce thème.

Je ne suis pas moi-même musicienne et mon regard sur la production musicale, son contexte et ses acteurs est celui d'une ethnologue, encore étudiante, et non d'une musicologue. Cet article est le fruit d'une recherche bibliographique et d'entretiens que j'ai mené avec plusieurs groupes, résidents ou de passage en concert à Genève.

Fig. 1: Moncef Genoud Trio & Youssou N'Dour. Photo: Oriane Chambet-Werner.

J'ai cherché à mettre en relief, sans prétention à l'exhaustivité, la diversité des rencontres entre le jazz et les musiques dites » du monde », et à questionner ce qui pourrait être à leur source commune.

Musiques et musiciens

Si le contexte actuel de la World Music banalise la curiosité pour les musiques appartenant à d'autres cultures – étant donné leur diffusion et leur accessibilité – l'Histoire du jazz se démarque de cette actualité par un intérêt constant des musiciens pour d'autres sonorités.

L'intérêt de Dizzy Gilespie pour les rythmes cubains, celui de John McLaughlin pour la cithare indienne, les liens de Randy Weston avec les Gnawa de Marrakech, relèvent tous en partie d'une histoire personnelle qui, elle-même, s'inscrit dans un espace-temps historique et un contexte social spécifique. Dès lors, « la culture ne serait plus cette chose dont on parle, mais ce lieu à partir duquel nous parlons ». (Harstrup 1993: 176, cité par Kilani 1994: 24) Dans cette perspective, on peut difficilement parler du jazz au singulier. Si les différents styles nés successivement depuis le début du siècle – swing, be-bop, cool, free jazz, etc. – se distinguent musicalement, ils sont aussi des manifestes, des prises de positions sur le monde, des manières de se situer soi et les autres. Dans ces contextes, quelle est la place des musiques dites » traditionnelles » ? En effet, la problématique spécifique à la rencontre entre diverses cultures est au moins double puisque « c'est toujours notre (sa propre) société qui définit le cadre général par rapport auquel les autres sont situés » (Kilani 1994: 19).

Jazz

Dans son livre *Blues People* (1999: 72-73), Leroi Jones décrit Congo Square, à la Nouvelle-Orléans, comme l'exemple d'un lieu où se cristallisèrent les diverses influences qui donnèrent naissance au jazz, ce blues purement instrumental. Cette place était un lieu où les Noirs, dans les premières années d'esclavage, se rencontraient pour jouer des chansons africaines, bannies par les Blancs, car supposées faire partie des rites vaudous, mais aussi pour danser et chanter des quadrilles qu'ils avaient appris auprès des français installés à la Nouvelle-Orléans. Impressionnés par les instruments utilisés par les créoles blancs, tubas, clarinettes, trombones et trompettes, ils les intégrèrent à leur musique, de même que certains rythmes» exotiques» des quadrilles (2/4 et 6/8) et des *Marching Band* militaires (4/4). Cette musique de danse fut ensuite baptisée «*jass*» ou «*dirty*» parce qu'elle était jouée dans des soirées endiablées où les instrumentistes imitaient les sonorités rauques des voix du blues.

Ceux qui donnèrent naissance au jazz, noirs, blancs ou métis, portaient en eux des traditions musicales de diverses origines (africaine, française, etc.), elles-mêmes déjà transformées par le terreau sur lequel elles avaient poussé, ce nouveau monde où elles furent transportées. Jean Jamin le relève, en faisant référence à l'essai de Leroi Jones: «[...] en deux siècles et demi de servitude dans le Nouveau Monde, sur les plantations et dans les offices de leurs maîtres blancs, les esclaves africains n'ont pu que «désapprendre» leur africanité, que ce soit au niveau de la langue, de la parenté, de la religion, etc., en somme tout ce qui fait une culture et une identité. Si les chants de travail, *work songs* (en quoi certains musicologues ont vu les prémisses du blues), conservent et même accentuent nombre de traits des musiques africaines, tant sur le plan formel («appels et réponses») que sur le plan mélodique, harmonique ou rythmique, ils n'en sont pas moins, déjà, le résultat d'un mélange et d'une transformation – celui et celle justement des chansons traditionnelles africaines» (Jamin 1998: 255).

Reflétant des identités culturelles multiples en pleine transformation, le jazz devint, petit à petit, l'expression d'une nouvelle classe citadine d'Américains. «C'était un terrain commun d'où l'Amérique noire et la blanche apparaissaient comme la nuit et le jour dans la même ville et où ce qu'il y avait en elles de plus disparate n'aboutissait en pratique qu'à des différences de *style*, phénomène qui m'a toujours paru être toute la raison d'être (et la seule valeur) de cultures divergentes» (Jones 1968: 224).

Be-bop et Latin Jazz

«Toujours, et tout particulièrement en jazz, les formes (musicales) ont répondu, plus ou moins directement, à des forces (sociales, culturelles)» (Carles 1988: 348). Les nouveaux «styles» se construisent en réaction aux précédents et c'est à chaque fois la réaffirmation d'une identité différente qui est revendiquée.

La « révolution » be-bop, dans les années 40, se développe en réaction à l'ère du Swing et des grands orchestres blancs, dont le répertoire est envahi par les contraintes du show-business. De jeunes musiciens (Charlie Christian, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, etc.) se rencontrent, hors orchestre constitué, dans des jam-sessions et des *after-hours* de célèbres clubs de Harlem. Pour Leroi Jones, cette révolution se nourrit de concepts non-occidentaux :

« Ce qui me paraît le plus important dans la musique des années quarante, c'est sa réaffirmation de concepts non occidentaux, tout particulièrement l'hégémonie restituée aux poly-rythmes et l'assujettissement de la mélodie à ces rythmes qui sont bien plus proches de la musique africaine que des conceptions occidentales. Le bebop rendit aussi sa place de premier plan au blues [...] » (Jones 1968 : 281) Les rôles instrumentaux changent et plus spécifiquement celui de la batterie. Les sections rythmiques s'enrichissent d'instruments de percussions, comme la conga, les bongos, etc.

Premier temps fort des rencontres entre le jazz et d'autres traditions musicales, « l'histoire des influences entre le jazz et les musiques latines est avant tout liée à l'immigration. Cubains, Portoricains, puis Colombiens, Dominicains, Mexicains, Panaméens et Vénézuéliens constituent la troisième « minorité ethnique », après les Amérindiens et les Noirs américains. [...] Leurs conditions sociales et les origines africaines de la plupart des Latinos rapprochent les deux communautés, qui coexistent souvent dans les mêmes quartiers » (Gérald Arnaud, *Jazzman* 1999 : 56).

Isabelle Leymarie nous conte les temps fort de cette rencontre qui aboutira à la fusion Latin Jazz : « Enfant du mariage entre les rythmes cubains et le be-bop, le *Latin Jazz*, d'abord appelé *cubop* (Cuba + be-bop), surgit à New York au début des années 1940, sous l'impulsion du chanteur « Machito » (Frank Grillo) et de son beau-frère, le saxophoniste et trompettiste Mario Bauzá, membre, à la fin des années 1930, des formations de Chick Webb et Cab Calloway. Las des musiques édulcorées proposées aux Américains par les orchestres de salon du type Xavier Cugat, Machito et Bauzá constituent un big band intitulé The Afro-Cubans, dans lequel ils associent des rythmes et des tambours cubains authentiques à une fluide section de cuivres de type jazz. [...] Dizzy Gillespie, venu à la musique cubaine grâce au flûtiste Alberto Socarrás, recrute alors le prodigieux *conguero* cubain Chano Pozo. Initié, à La Havane, à une secte abakwa (d'origine nigériane), Pozo introduira les rythmes sacrés afro-cubains et ceux de la *rumba brava* dans le jazz. Il mourra assassiné dans un bar de Harlem, en 1948, et lorsque sa dépouille sera ramenée à Cuba, des Abakwa, déclarant qu'il désacralisa leurs rythmes secrets, s'opposeront à son enterrement. Pozo et Gillespie lèguent au Latin Jazz des standards tels que « Manteca » ou « Tin tin deo », basés sur des *riffs* de conga, et à la suite de Pozo, de nombreux *congueros* (Patato Valdés, Càndido Camero, Ray Barretto, Ray Mantilla) collaboreront avec des jazzmen » (1996 : 250-251).

La fusion Latin Jazz s'épanouira ensuite à la Havane. Elle est encore très vivante aujourd'hui avec des musiciens cubains comme le pianiste Gonzalo Rubalcaba, le groupe Irakere, dirigé par le pianiste Chucho Valdés, le saxophoniste Paquito D'Rivera et le trompettiste Arturo Sandoval ; portoricains : le saxophoniste David Sanchez, le trompettiste Charlie Sepulveda ; dominicains : le saxophoniste Mario Rivera et le pianiste Michel Camilo, pour ne citer qu'eux.

Free Jazz, Afrique et Orient

Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy et Don Cherry sont les principaux initiateurs du mouvement free, avec John Coltrane, Archie Shepp, Pharoah Sanders, etc. : « Ce qu'ils ont fait c'est, essentiellement, de rétablir la séparation justifiée entre le jazz et les formes populaires occidentales [...] et ont rendu à l'improvisation son rôle de premier plan, retirant le jazz des mains de l'arrangeur sans talent et du mélangeur à la mode [...] » (Jones 1968 : 320). Cela va se traduire, musicalement, par la disparition du swing et de toute continuité ou régularité rythmique, le renoncement aux thèmes et aux trames harmoniques comme points de départs et repères de l'improvisation, l'absence de découpage préétabli d'une œuvre, le refus des techniques instrumentales académiques liées à la virtuosité. Mais, aussi, par l'exacerbation des bruits parasites et l'accueil de sonorités, d'instruments, d'éléments mélodiques jusqu'alors considérés comme étrangers à l'univers négro américain.

« Les jazzmen qui souhaitaient développer les formes d'improvisation se sont pleinement consacrés aux musiques populaires et ethniques. Cette démarche ne consistait pas à faire dans l'exotique. Elle se faisait dans le respect des cultures, avec un réel souci de les étudier sans jamais les détourner. C'est ensuite seulement que cette attention portée à une autre culture peut servir à sa propre musique. Comme dans mon cas avec la musique indienne ou le chant amérindien : ils ont modifié mon approche de l'instrument et de la composition. Étudier une musique avec authenticité mène à tout, sauf à un son exotique » (Don Cherry, cité dans *Jazzman*, 1999 : 81).

L'émergence du Free Jazz aux Etats-Unis concorde avec des prises de conscience et des révoltes qui vont dépasser le territoire américain et qui seront à l'origine des premiers voyages des jazzmen vers la terre africaine, vers l'Inde. La recherche musicale et le contexte politique donneront une tout autre couleur à ces rencontres que celle qui avait présidé au Latin Jazz.

Si John Coltrane et Miles Davis vont ouvrir les portes de l'Inde par leurs recherches sur la musique modale, la révolte de la communauté noire, à la fin des années 50, exprimée à travers le mouvement Black Power, va ouvrir celles de l'Afrique. Cette époque est marquée par une conversion massive de jazzmen à l'Islam. Cité par Isabelle Leymarie, Barry Boubacar nous éclaire en parlant du rôle qu'a joué l'Islam dans le royaume Waalo à une tout autre époque : « l'égalitarisme musulman, remettait en question la hiérarchie sociale traditionnelle d'ordre et de caste [...] L'Islam, pratiqué même superficiellement, apparaît comme un souffle libérateur qui canalise le mécontentement des basses classes de la société face au désordre politique et moral de l'aristocratie au pouvoir », (*cit. in* Leymarie 1999 : 40) Dans plusieurs pays africains, le griot, détenteur de la parole, mais aussi de la musique, fait justement partie de ces « basses » castes.

D'autres motifs sont sûrement aussi à l'origine de ces conversions, comme on peut l'entrevoir à travers une anecdote racontée par Dizzy Gilespie : « avec l'un de mes grands orchestres, lorsque nous étions en tournée et que nous avions faim, nous avions l'habitude d'envoyer Chano Pozo, qui était noir comme le charbon, chercher des sandwiches dans les restaurants interdits aux Noirs [...] si on refusait de

Fig. 2: Podjama & les Gnawa de Marrakech. Photo: Omar.

le servir, il montrait ses papiers et disait: «Mais regardez, je ne suis pas nègre, je suis blanc, c'est marqué sur mes papiers!» Tu te demandes pourquoi? C'est qu'en fait, la plupart des musiciens – tous, même – devaient aller chercher un permis de travail au bureau de l'Union des musiciens et surtout au bureau de police, pour pouvoir travailler dans les clubs où l'on vendait de l'alcool. Et quand ils étaient musulmans ou d'Amérique latine, la police mettait sur leurs papiers un W comme White, alors que pour les Noirs américains chrétiens elle mettait un N comme Negro» (Clarke et Verdun 1990: 62).

Le batteur Art Blakey, un des pionniers de ces conversions à l'Islam, est aussi un des premier à s'être rendu en Afrique. En 1953, il enregistre chez Blue Note une série de trois disques avec des tambourinaires jamaïcains, nigérians et Sénégalais, en compagnie du saxophoniste flûtiste William Evans, qui deviendra Yusef Lateef. Ce dernier a séjourné d'abord en Egypte, puis a passé plusieurs années au Nigeria où il étudiera les instruments à vent des Haoussas et des Yorubas. Ami intime de John Coltrane, il va l'initier aux modes, aux rythmes et surtout aux religions d'Afrique. Coltrane deviendra le principal mécène d'un Centre culturel qui s'ouvre à Harlem sous la direction de Babatunde Olatunji, tambourinaire yoruba, et qui est destiné à initier les jazzmen aux musiques africaines. En Afrique toujours, a lieu en été 1969 le premier Festival Panafricain d'Alger, auquel participent le saxophoniste Archie Shepp et le batteur Sunny Murray.

Autre révolte, celle qu'a suscité la politique extérieure des Etats-Unis dans divers pays d'Asie. En 1970, Don Cherry, trompettiste, flûtiste, percussionniste, pianiste, quitte les États-Unis avec éclats pour protester contre le gouvernement Nixon et les bombardements au Cambodge. Nomade, il apprendra le chant Dhrupad de l'Inde du Nord avec les frères Dagar, la musique turque avec le percussionniste Okay Temiz, les accents d'Afrique du Sud avec Johnny Mbizo Dyani et Abdullah Ibrahim

(Dollar Brand). Son trio, Codona, qui enregistre trois albums sur le label ECM est formé du percussionniste brésilien Nana Vasconcelos et de Colin Walcott, spécialiste américain du *sitar* et des *tabla*. Il enregistrera aussi avec le tabliste indien Latif Ahmedf Khan en 1978 et avec le saxophoniste camerounais Manu Dibango en 1982-1983. «Je me sens pris par une expédition acoustique sans fin ni frontières» (cité dans *Jazzman*, 1999: 80).

Dénonciation de l'Apartheid en Afrique du Sud, solidarité avec les pays se libérant du joug colonial en Afrique et en Asie. Les noms de la chanteuse Abbey Lincoln, du batteur Max Roach, des pianistes Abdullah Ibrahim et Randy Weston, et encore beaucoup d'autres musiciens de jazz de cette époque se trouvent associés à des engagements politiques à travers leur musique. «Changement global d'attitude, donc, plutôt que nouvelle manière de traiter un matériau sonore. Changement de statut, aussi, des musiciens, qui s'organisent ici et là pour êtres à la fois plus libres et plus solidaires» (Carles 1988: 349).

La «musique du monde»

Le show-business a rattrapé les musiciens qui voulaient s'en éloigner. Depuis les années 1980, les flux migratoires se sont amplifiés et, avec l'essor des nouvelles techniques de communication, les musiques dites «traditionnelles» ont été projetées sur le devant de la scène. Elles se sont parées d'un attrait économique certain. Un projet métissé a plus de chance, aujourd'hui, d'être retenu par les programmateurs de festivals et de clubs, car c'est un «événement» de choix pour les journalistes. Ces rencontres ont généré un public averti et curieux.

Certaines expériences nées dans les années 1970 se poursuivent encore en 1999. Le public du festival de jazz de Cully a ovationné Randy Weston accompagné de musiciens Gnawa et celui de Montreux, Zakir Hussain et John McLaughlin pour un «Remember Shakti». Joe Zawinul, pianiste et fondateur du groupe Weather Report, n'a cessé de depuis quarante ans de jouer et d'enregistrer sur tous les continents. Tout comme ceux qui ont «passé» chez Miles, les musiciens ayant joué dans les formations de Zawinul, comme Paco Séry et Karim Ziad, poursuivent en solo des carrières importantes.

D'autres musiciens revisitent certaines musiques traditionnelles et échangent sur des modes différents. Des projets, par exemple, où l'écriture jazz reprend une place. Tel le groupe lausannois Podjama qui, après un séjour au Maroc, a composé avec ses impressions de voyage et invité les Gnawa de Marrakech à les partager avec leurs chants et instruments traditionnels. Ou encore le groupe de Stephan Athanas & The ContempArabic Jazz Ensemble qui a harmonisé et arrangé une *nouba* traditionnelle tunisienne pour une instrumentation jazz, tout en gardant sa place à la voix et au *qanun* de Samiha Ben Said.

Redécouverte, aussi, des musiques traditionnelles européennes comme le flamenco, la chanson italienne, le musette ou la musique celtique. Le jazz n'a plus l'exclusivité des métissages: le rock, la pop et les diverses tendances actuelles en font

également grand usage. De même, les diverses musiques « traditionnelles » se métissent entre elles. Les rencontres se multiplient et ne se ressemblent pas. Elles sont parfois le fruit du hasard et le temps de leur gestation s'est raccourci. Les motivations politiques ou mystiques semblent bien loin des préoccupations des musiciens et le mode d'échange n'est plus forcément celui de l'improvisation partagée.

Apprendre de l'Autre

Reste, toutefois, que les rencontres entre musiciens de cultures différentes sont toujours porteuses d'imprévus et d'apprentissages. La confrontation aux codes de l'autre, qu'ils soient musicaux (techniques, rythmiques, mélodiques, harmoniques) ou comportementaux (statut des musiciens, place de chacun, attentes et besoins), font paraître certains murs infranchissables. La rencontre de la force et de la foi de l'autre donne des ailes pour les franchir. En voici des exemples, tirés de paroles de musiciens.

Sur la difficulté de rencontrer l'autre: « Rapidement en Ouganda, nombre de comportements et de conceptions que j'avais acquis comme musicien de jazz se sont avérés inutiles et non pertinents [...] Le premier choc est survenu lorsque Muyinda a commencé à m'enseigner le jeu du xylophone à douze lames, *amadinda*; il m'a demandé de répéter sans cesse une série d'intervalles identiques, qu'il appelait *okunaga*. Je ne m'y attendais pas du tout. Je pensais trouver ce dont on parlait dans les livres: des formules et des rythmes complexes [...] Rétrospectivement, je vois que ma réaction initiale était celle d'un Occidental typique, impatient et avide d'improviser pour faire preuve de sa « créativité ». Voici donc la première leçon que j'ai reçue de Muyinda: se limiter au nécessaire, aspirer à l'économie, maîtriser son exubérance, observer un ordre et une discipline stricts [...] J'ai découvert que dans cette musique, et contrairement au jazz, on ne partait pas d'un temps fort de référence, mais que chacun devait trouver sa position par rapport à son vis-à-vis » (Kubik *cit. in* Tiago de Oliveira Pinto 1994: 214-215).

Sur l'apport du jazz comme forme musicale, Laurent Aubert nous dit: « Le jazz, autant que le rock et que le blues, disons, cette famille musicale, m'a apporté un certain sens de l'oralité, de sa prédominance sur l'écrit, le sens de l'improvisation évidemment, mais aussi le sens des couleurs sonores »[1].

Zakir Hussain, répondant à la question de savoir ce que les musiciens de jazz avaient apporté aux musiciens indiens: « Je dirais un certain sens des proportions. Je m'explique. En Inde, la musique avait toujours été l'apanage des temples, puis elle est arrivée dans les palais, à la cour des rajas, elle n'est pas venue dans le grand public. Ce n'est qu'à de très rares occasions que les rois laissaient leurs musiciens jouer pour le peuple, lors de grandes fêtes. A la fin de l'époque des palais, ils ne savaient pas quoi devenir [...] Vous savez que notre musique est très longue, et elle était encore plus longue auparavant que maintenant. Deux à trois heures pour un

[1] Laurent Aubert, communication personnelle.

morceau était chose courante. Les musiciens prenaient leur temps, développaient les choses, ce qui ne pouvait pas se faire en concert. Ce que nous avons retenu de l'approche occidentale de la musique est l'adaptation à la scène, comment faire en sorte que la musique respecte sa tradition tout en étant compréhensible pour le public. Nous avons donc appris à jouer notre musique d'un point de vue scénique, et non pour nous en servir uniquement pour prier» (Bannour 1999: 18-19).

«Un jour, je suis tombé sur un disque de Coltrane, je devais avoir dix-huit ou vingt ans. Trane a changé ma vie [...] Pris pour un fou à cause de cette passion pour le jazz [...] cette fenêtre grande ouverte sur le monde» (Trilok Gurtu, cité dans *Jazzman* 1999: 94).

Sur la force et la foi des musiciens d'autres traditions: «C'est ce qui nous frappe [...] la conviction et la force avec laquelle ils font les choses. Parce que nous avons toujours le problème de chercher dans quelle direction aller [...] on est toujours en train de se poser des questions, eux c'est l'inverse. C'est qu'ils font quelque chose de fixe qui est immuable [...] ça nous porte et ils dégagent une énergie [...] c'est très impressionnant. Cela nous apprend beaucoup [...] savoir insister sur les choses [...] prendre confiance en soi en jouant»[2].

C'est Zakir Hussain qui illustre peut-être le mieux cette vie multiple du musicien d'aujourd'hui, entre la tradition et la rencontre avec d'autres cultures: «Un musicien indien contemporain a deux vies, qui sont parallèles. Dans l'une il joue de la musique traditionnelle pour faire vivre ses racines, dans l'autre, il joue avec d'autres musiciens, des jazzmen ou Peter Gabriel. Youssou N'Dour, Doudou N'Diaye Rose, Nusrat Fateh Ali Khan, Salif Keïta, tous ces musiciens jouent avec des Occidentaux et apprennent à mêler leur musique avec les leurs. Mais les Occidentaux font de même dans l'autre sens [...] Simplement parce que maintenant nous nous connaissons. En tant que musicien, je suis curieux. Et le seul moyen de savoir est de faire. Je voulais connaître le Brésil, les chamans, les tambours africains, etc. J'ai étudié et j'ai eu la chance de rencontrer des maîtres comme Olatunji, Airto Moreira, Sikiru Adepojo, Doudou N'Diaye Rose, avec lesquels j'ai pu apprendre. Et j'ai pu le faire parce que j'étais jeune, mais également vieux de ma tradition que j'avais étudiée près de quinze ans [...]. Chacun apprend de tout le monde et trouve sa voie, il est donc naturel que les musiciens (et tous ceux qui ont à voir avec la culture) se rencontrent aussi et communiquent entre eux» (*Batteur Magazine*, 1999: 19).

Célébrer la rencontre

«Le fait de s'écouter, d'écouter et de comprendre les autres, de prendre instantanément des décisions, de jouer, implique des modes de pensée particuliers – même si une partie n'atteint pas nécessairement la conscience du musicien» (Siron 1993: 135).

Sans juger de la qualité intrinsèque des rencontres, mais en s'attachant plutôt à la notion de plaisir de création et de réception, ce que l'on entend souvent comme

[2] J.-P. Zwahlen, guitariste, Podjama & les Gnawa de Marrakech, communication personnelle.

preuve d'un véritable échange, c'est que quelque chose «se passe», que «ça joue». Et cela relève de l'émotion d'une vraie rencontre (qu'elle soit motivée par l'urgence ou le long travail en commun). J'illustrerai cela par deux expériences personnelles. La première est une phrase que j'ai entendue lors d'une cérémonie funéraire juive: la tradition juive dit que quand deux personnes se rencontrent vraiment, authentiquement, Dieu est présent aussi. C'est cela célébrer la rencontre. La seconde est l'émotion vécue, entre joie et larmes, en regardant le magnifique film de Wim Wenders «Buena Vista Social Club», où le regard rejoint la musique qui dit la rencontre.

Bibliographie

ASSOCIATION SAINT-LOUIS JAZZ et LENORMAND Hervé
1996 *Saint-Louis Jazz. Histoires de jazz au Sénégal.* Nantes: Editions Joca Seria. Centre Culturel Français de Saint-Louis. Iconographie: Marius Gouané. Photographies de: Laurent Gerrer, Jean-Pierre Leloir, Guy Le Querrec, Emile Sursock, Betty Weber.

AUBERT Laurent
1997 «Le grand bazar: de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique», in: BOREL François, GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (eds), *Pom pom pom pom musiques et caetera.* Neuchâtel: Musée d'Ethnographie: 141-163.

BANNOUR Férid
1999 «Zakir Hussain. Musicien du monde». *Batteur* Magazine (Paris): 17-22.

CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis
1988 *Dictionnaire du jazz.* Paris: Editions Robert Laffont.

CLARKE Laurent et VERDUN Franck
1990 *Dizzy Atmosphère. Conversations avec Dizzy Gillespie.* Arles: Actes Sud. Institut National de l'Audiovisuel. Photographies de Bertrand Desprez et Guy Le Querrec.

JAMIN Jean
1998 «Fausse erreur». *L'Homme* (Paris) 146: 249-263.

JAZZMAN Hors-Série
1999 *Jazz et world, la belle histoire.* Paris: Iena Presse.

JONES Leroi (Amiri Baraka)
1968 *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche.* New York: Quill (Première édition 1963 «Blues People», traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard).

KILANI Mondher
1994 *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique.* Lausanne: Editions Payot (Sciences Humaines).

LEYMARIE Isabelle
1996 *Du Tango au Reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes.* Flammarion.
1999 *Les griots wolof du Sénégal.* Paris: Maisonneuve & Larose.

MARTIN Denis-Constant
1996 «Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?)». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, «Nouveaux enjeux»: 3-20.

OLIVEIRA PINTO DE Tiago
1994 «Une expérience transculturelle. Entretien avec Gerhard Kubik». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7, «Esthétiques»: 211-227.

SIRON Jacques
1993 «Enchevêtrement de voies. Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, «Polyphonies»: 119-138.

Sites internet consultés

http://www.allmusic.com
http://www.virgin.fr/html/megactu/interview/laughlin.htm
http://www.nitehawk.com/alleycat/indyjazz.html
http://www.home.worldcom.ch/jzwahlen
http://www.cullyjazz.ch
http://www.amazon.com

Discographie sélective

(Jazzman, 1999 et allmusic.com)

Jazz et musique latine

Cuba: les danses des dieux. 1CD Ocora/Harmonia Mundi C559051, 1988
Machito and His Afro-Cubans. Dance Date With. 1CD Palladium/Media 7 111, 1995
Dizzy Gillespie. Volume 1-2, 1946-1949. 1 CD RCA/BMG, 1995
Mario Bauza. 944 Columbus. 1 CD Messidor 15828, 1994
Irakere. Live at the Ronnie Scott's. World Pacific 80592, 1991

Jazz et musique arabe

Podjama & Les Gnawa de Marrakech. 1 CD Altri Suoni AS070, 2000
Stephan Athanas & The ContempArabic Ensemble. 1 CD (à paraître prochainement), 1999
Yusef Lateef. Live at the Pep's. 1 CD Impulse/Universal, 1964
Randy Weston. Marrakech In The Cool Of The Evening. 1 CD Verve 314521588,1995
Archie Shepp. Live At Panafrican Festival. Affinity 41, 1969
Anouar Brahem, John Surman, Dave Holland. Thimar. 1CD ECM 21641, 1998

Jazz et musique africaine

The African Jazz Pioneers. Celluloïd/Mélodie, 669042, 1996
Highlife. Anthologie. Night & Day.
Fela Kuti. Confusion. 1 CD Polydor 547378, 1975
Yusef Lateef. In Nigeria. Landmark/WEA LLP 5502
Olatunji avec Lateef, Terry... Drums of Passion. 4 CD Bear Family/Media 7 15747, 1994
Randy Weston. The Spirit of Our Ancestor. 1 CD Verve/Universal 314-511896-2, 1992

Jazz et musique indienne

Zakir Hussain. Making Music. 1 CD ECM/Universal 831544, 2000
Shakti. Handful Of Beauty. Tristar 80915, 1994
Remember Shakti. 2 CD Verve/Universal 549044-2, 2000
John Coltrane. A Love Suprem. 1 CD Impulse 155, 1995 (1965)
John Handy – Ali Akbar Khan. Karuna Supreme & Rainbow. MPS/Motor, 1976
Don Cherry – Latif Khan. LP Europa JP 2009, 1982
Trilok Gurtu. Usfret. CMP CD 33, 1992 *et Khatak.* 1 CD Escapade 03655, 1998

Jazz et musique méditerranéenne

Don Cherry, The Sonet Recordings, Verve/Sonet 53304, 1969
Okay Temiz/Sylvain Kassap, La Lichère 67, 1994
Joe Zawinul, My People. Cream Records/Sony Music, 1997
Aldo Romano, Non Dimenticar. MLP/Verve/Universal 518264-2, 1993

RÉSUMÉ

Le jazz est né au début du siècle de la rencontre entre deux cultures musicales. Son histoire nous montre que ses formes les plus originales se sont développées au contact de diverses musiques traditionnelles. Dans le contexte migratoire des Etats-Unis des années 1940, la réhabilitation des polyrythmies d'origine africaine va faire éclore le be-bop, de même que la présence des communautés latinos et caraïbes va lancer le Latin jazz. Dans les années 1960, le rejet de certaines formes d'arrangement et la contestation des politiques occidentales envers les minorités sont à l'origine de voyages en Afrique et en Orient entrepris par plusieurs musiciens de jazz. Dans leurs bagages, de nouvelles sonorités, de nouvelles spiritualités, riches d'échanges par l'improvisation, accompagneront le mouvement du free jazz. Les motivations présidant aux rencontres entre le jazz et les musiques traditionnelles dans le contexte actuel de la mondialisation, semblent plus économiques et plus arbitrairement individualistes. Pourtant, lorsqu'on écoute les musiciens parler de leurs expériences, la rencontre avec l'autre semble toujours aussi riche d'apprentissages.

LOVE YOU TO
Un exemple de rencontre entre musique indienne et musique pop dans la production des Beatles[1]

Laura Leante

Le métissage entre musique pop et musiques ethniques est un aspect important de la réalité musicale d'aujourd'hui; désormais omniprésent, il s'est imposé en tant que phénomène ayant profondément marqué la production discographique de ces trente-cinq dernières années.

La présence toujours plus massive de musiques «autres» dans le marché du pop/rock a contribué à la diffusion, vers la fin des années quatre-vingt, du terme *world music*, inventé pour désigner tous les genres étrangers à la tradition pop anglo-américaine[2]. En même temps, la prolifération des contaminations a été facilitée par les nouvelles technologies d'enregistrement et d'élaboration du son et s'est développée parallèlement à des genres comme le *New Age* ou l'*Ambient*, dont l'une des composantes essentielles est la recherche de sonorités souvent exotiques par le biais d'une utilisation importante de sons naturels, de synthétiseurs ou de la technique de l'échantillonnage.

Le dynamisme des transformations et des contaminations des productions pop les plus récentes a amené l'ethnomusicologie à s'intéresser aussi à ce secteur, alors qu'elle avait d'abord fait preuve d'une certaine méfiance à l'égard de la *popular music*, lui préférant l'étude des cultures traditionnelles[3].

Une des difficultés propres à l'approche de ce type particulier de métissage vient de ce qu'il est indispensable de connaître les deux mondes qui s'y rencontrent pour pouvoir enquêter sur les modalités culturelles et musicales à travers lesquelles la musique pop occidentale a absorbé des éléments d'une musique «autre» ou, vice versa, comment ce même Occident a pu influencer d'autres réalités musicales. La

---

1 Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

2 Denis Constant Martin (1996) s'est intéressé au problème de la définition du terme «*world music*», proposant une perspective historico-sociologique et économique du phénomène. Il montre que l'ethnomusicologie est la discipline idéale pour une étude des sens de la «*world music*» dans les sociétés occidentales car «il semble que, sans négliger leurs champs d'études propres, les ethnomusicologues puissent apporter des connaissances et porter des jugements, indispensables les unes et les autres à une meilleure compréhension de ce que signifie la popularité des «musiques du monde» (Ibid.: 21).

3 Une référence importante à ce sujet est le *Music Grooves* de Charles Keil et Steven Feld (1994) qui pose clairement le thème du rapprochement de l'ethnomusicologie avec la problématique liée à la pop et la *world music*. Sur la base de leur intérêt plus strictement musicologique, les auteurs proposent en fait aussi une réflexion de type sociologique sur le jazz, la pop, la *world music* et sur l'impact qu'ont eu, et ont toujours, sur elles les nouvelles technologies, les médias et la réalité du marché du monde occidental. Sur les mêmes thèmes, voir aussi Max Peter Baumann ed. (1992).

Fig. 1: Ravi Shankar à Rome. Photo: Laura Leante.

recherche se situe par conséquent dans une zone frontière, non seulement entre les deux cultures musicales, mais encore entre deux disciplines, la musique pop et l'ethnomusicologie. Il est essentiel de comprendre comment les éléments «ethniques» ont été reçus par le musicien occidental et de là, intégrés dans la musique pop: le résultat de ce passage est souvent plein d'ambiguïté entre ce qui est sciemment emprunté à la musique «autre» et ce qui est absorbé et adapté à cause d'une apparente proximité avec des figures de style ou des structures occidentales.

Dans ce cadre multiforme et complexe, la rencontre entre la musique pop et la musique indienne occupe une place à part car elle a donné lieu à une production qui s'est très largement répandue, créant une série de modes et de sous-genres, récupérant ces dernières années des formes et des styles du sous-continent indien tels que l'*Asian underground* ou le *Bhangra*.

L'Inde pénètre dans les productions discographiques soit par fascination pour une sonorité «autre», soit comme composante plus marquée et consciente de la composition, comme c'est le cas, par exemple, de la collaboration de Zakir Hussein à de nombreuses productions rock et *fusion* ou encore du groupe anglo-indien des Cornershop et du tabliste et producteur Talvin Singh, qui est considéré par la critique pop britannique contemporaine comme un des défenseurs les plus représentatifs de la fusion de ces dernières années pouvant se prévaloir de nombreuses collaborations avec des stars et des musiciens occidentaux.

Aujourd'hui la présence d'instruments indiens ou de tournures propres à la musique indienne dans la musique pop est un fait accompli. Mais les premières

tentatives de *crossover* remontent aux années soixante, quand certains représentants de la tradition musicale classique hindoustanie (Inde du Nord) apportèrent leur contribution essentielle au métissage. Le premier d'entre eux est le sitariste Ravi Shankar, figure clé de la médiation entre la musique indienne et le monde occidental, un des protagonistes, dans la seconde moitié de cette décennie, de la «*great sitar explosion*» (comme il l'a lui même définie[4]). Il s'agit du premier cas important de contamination par des musiques «autres» dans le domaine de la musique pop, qui fit connaître au public occidental des sonorités et des musiciens appartenant à des cultures musicales extra- européennes.

Le contexte est celui de la mode lancée par la contre-culture anglo-américaine de l'époque des poètes *beat* à Timothy Leary, qui tendait à faire croire que «psychédélique» et «Orient» étaient les deux termes d'une même équation. Ainsi, à l'expérimentation fervente tant sonore que structurelle qui caractérisait la production rock de ces années, se joignirent l'attrait pour la dimension hallucinogène et les sonorités exotiques censées lui correspondre.

Parmi les nombreuses stars de la musique pop qui s'approchèrent de la musique indienne – et en particulier du *sitar* – les Beatles se distinguent, surtout grâce à George Harrison, lui-même élève de Ravi Shankar, et à son intérêt sincère et durable pour la culture et la tradition musicale de l'Inde du Nord.

Le rôle joué par les Beatles dans le métissage entre la musique indienne et la musique pop occidentale a été déterminant car il était pionnier, innovateur et exemplaire pour les tendances qui suivirent. En fait, les Beatles ont été parmi les principaux agents de l'«*explosion*», précédant les autres musiciens pop en publiant une chanson – *Norwegian Wood*[5] – dans laquelle était joué un instrument hindoustani. Plus que quiconque ils ont promu et diffusé ce phénomène grâce à l'énorme succès remporté par leur production tant dans les milieux musicaux créatifs qu'auprès du grand public. En outre, contrairement à leurs contemporains, ils ne se sont pas limités à l'utilisation d'instruments indiens pour obtenir un effet acoustique particulier évoquant des dimensions exotiques et hallucinogènes: ils ont mené une expérimentation plus articulée, qui, par delà la seule recherche de sonorités spécifiques, a conditionné l'aspect structurel, mélodique et rythmique de leurs créations, en travaillant avec des échelles modales, des cycles rythmiques et des formes musicales hindoustanis.

La production du groupe entre 1965 et 1966 prouve à quel point, à l'époque déjà, les Beatles étaient entrés dans la voie de l'expérimentation, tant sur le plan structurel, avec la réalisation de morceaux s'écartant de la forme chanson, que sur celui de la sonorité en utilisant des instruments n'appartenant pas à l'idiome du rock et en s'appuyant sur les technologies mises à disposition dans le studio d'enregistrement. Ce fut justement la curiosité pour un *sound* nouveau qui les amena à recourir au *sitar* et au *tanpura* dans *Norwegian Wood* et *Tomorrow Never Knows*; dans ces deux pièces, l'utilisation d'éléments sonores «autres» est assez semblable

[4] Shankar 1982: 92.

[5] *Norwegian Wood* fut publiée dans l'album *Rubber Soul* en 1965.

Fig. 2: Les Beatles en Inde. Extraite du numéro d'août 1998 du fanzine *The Beatles Book monthly*. Ealing, London: Beat Publications-Parker Mead Ltd.

à ce qui s'est fait dans le reste de la production pop occidentale et l'instrument indien semble utilisé uniquement pour obtenir un effet de timbre particulier, quasi-exotique pour la première et psychédélique pour la seconde.

C'est avec *Love You To*, une composition de George Harrison enregistrée en avril 1966 et destinée à figurer dans l'album *Revolver* que, pour la première fois, les Beatles présentent une volonté évidente d'utiliser, en plus des instruments et des sonorités hindoustanis, les formes, les échelles et les rythmes de cette musique.

Cette démarche délibérée confère tout son poids à ce morceau et va de pair avec le fait que *Love You To* contient déjà les éléments (structurels, modaux et rythmiques) qui allaient apparaître de diverses façons dans les autres chansons «indiennes» de Harrison (*Within You Without You* et *The inner light*[6]). Le morceau est donc un bon exemple des pièces d'influence hindoustanie réalisées par les Beatles. Il est en outre intéressant de noter, comme le prouve l'analyse, combien changeante peut être la frontière entre l'acquisition intentionnelle et celle inconsciente, d'éléments «autres».

Aucun texte sur les Beatles ne présente une analyse approfondie de leur rapport avec la musique indienne[7] et même les livres de Mellers (1973) et de O'Grady

---

[6] Le critère que j'adopte pour une identification non susceptible d'erreur des chansons des Beatles où l'influence indienne est certaine, est de considérer les morceaux «physiquement» imprégnés par les instruments hindoustanis. La liste des pièces qui en résulte est la suivante: *Norwegian Wood* (1965); *Tomorrow Never Knows, Love You To, Strawberry Fields Forever* (1966); *Lucy in The Sky With Diamonds, Getting Better, Within You Without You* (1967); *The inner light, Across the Universe* (1968).

[7] Dans la plupart des cas, la bibliographie sur les Beatles est constituée de textes qui envisagent, souvent sous forme de compilation, leur production en général, fournissant tout au plus quelques

(1983) – fondamentaux pour une étude musicologique de leur production – ne traitent pas de la question de façon précise. Les écrits de David Reck (1985) et Gerry Farrell (1990; 1997) méritent cependant d'être mentionnés comme faisant exception. L'un et l'autre se distinguent en effet car ils ont traité le thème du *crossover* entre la musique pop et la musique hindoustanie et analysé *Love You To* en adoptant une perspective ethnomusicologique. Toutefois, le premier prête à Harrison des intentions qui, dans la composition de la chanson, vont bien au delà de ce que révèle une analyse précise[8]. Farrell, dans sa vaste étude sur la musique indienne et l'Occident, consacre deux pages à *Love You To* en tant que chanson emblématique du rapport entre la musique pop et la culture hindoustanie. Son analyse est centrée sur l'aspect du timbre et de la forme et cherche à déterminer, sur le plan technique et musical, quels ont été les éléments qui ont permis le métissage. Cette étude de Farrell a servi de point de départ à mon travail.

Mon analyse de *Love You To* fait partie d'une étude ethnomusicologique plus ample qui couvre l'ensemble de la production hindoustanie des Beatles[9] et aborde différents aspects: la mélodie, le rythme, la forme et même la genèse de la chanson dans le studio d'enregistrement.

Partant d'une nouvelle transcription intégrale du morceau (jusqu'alors elle était effectuée seulement de manière approximative ou pour le moins partiellement inexacte[10]) et d'une analyse musicale détaillée, mon but a été de comprendre comment les éléments indiens se placent dans la chanson, en m'interrogeant sur le degré de conscience que les Beatles pouvaient avoir du travail de mutation qu'ils étaient en train d'effectuer, en examinant avec soin la genèse du morceau.

Jusqu'à ce jour aucun chercheur n'a étudié de façon rigoureuse la question de savoir combien les Beatles étaient conscients de l'appropriation qu'ils effectuaient, c'est justement cette question, fondamentale pour moi, qui m'a menée à reconsidérer les sources, y compris Farrell.

Il est possible de reconstituer le processus d'enregistrement de la chanson avec une certaine exactitude grâce au livre de Mark Lewisohn (1988) qui donne une description précise de toutes les séances d'enregistrement des Beatles, fournissant par la même occasion de précieuses indications sur quand et comment les instruments hindoustanis furent utilisés dans *Love You To*.

---

notions sur les instruments indiens utilisés (par exemple, Riley 1988; Mac Donald 1994; Hertsgaard 1995). Dans ces textes l'absence d'une perspective ethnomusicologique a parfois entraîné la diffusion d'erreurs grossières sur la nature même des instruments (Russell 1982: 69,72,82-83, 92) ou l'omission du sujet (Mac Donald 1994: 152).

[8] L'analyse rythmique de *Love You To* proposée par Reck (1982: 102) est forcée: il étend en effet son identification d'influences indiennes à des aspects qui sont en réalité le fruit d'une adaptation de cycles rythmiques hindoustanis aux exigences du morceau pop.

[9] Cf. Leante 1998-1999.

[10] Il n'existe pas d'édition officielle des transcriptions des chansons des Beatles. Les transcriptions publiées présentent souvent les limites d'une simplification excessive (par exemple: *The Beatles Complete. Piano/Organ/Vocal Edition*, London: Wise Publications. 1983). Par ailleurs, même les partitions plus détaillées (par exemple: *The Beatles Complete Scores*, London: Wise Publications. 1993) reprennent souvent des erreurs au sujet de l'identification correcte des éléments indiens et souffrent surtout d'une réduction excessive due à l'usage de l'écriture occidentale.

Fig.3: Harrison et Shankar. Extraite du numéro d'août 1998 du fanzine *The Beatles Book monthly*. Ealing, London: Beat Publications-Parker Mead Ltd.

Les enregistrements du morceau commencèrent le 11 avril 1966 et s'achevèrent, si l'on ne tient pas compte des remixages, en deux séances seulement. La première bande comportait la voix de Harrison, accompagnée par une guitare acoustique et par des chœurs de McCartney. Le *sitar* apparaît dans la bande 3 et, en surimpression, dans la sixième avec les *tabla*[11]. Le *sitar*, contrairement à ce qu'affirment certains (O'Grady 1983: 100) est joué par Harrison lui-même. Farrell fait remarquer l'accordage imprécis de l'instrument ainsi qu'une utilisation des harmoniques non conforme à la pratique indienne:

> «... il y a l'utilisation d'harmoniques dans le passage introductif lent. Les harmoniques ne sont jamais utilisés comme moyen musical au *sitar* (ils servent à l'accordage)[12]» (Farrell 1988: 194).

Pour les *tabla*, les Beatles firent appel à un musicien indien, Anil Bhagwat. Harrison lui indiqua lui-même comment placer son exécution et participa à

---

[11] Lewisohn 1988: 72; Pour les *tabla* voir: Gottlieb 1977; Kippen 1988; Sorrell 1980: 40-43; Wade 1991: 135-139.

[12] «...There is the use of harmonics in the opening slow passage. Harmonics are never used as a musical device on the sitar (they are used for tuning purposes).» (NdT)

l'accordage du *tabla*, lui suggérant d'exécuter comme *tala* (cycle rythmique) le *tintal* et de se conformer au style typique de son *guru*, Ravi Shankar[13]. Bien que Bhagwat ait en principe eu le droit d'improviser comme le voulait la pratique indienne, le produit des enregistrements montre qu'en réalité il est resté très proche du *theka*, c'est-à-dire de l'ossature rythmique accentuée, ainsi que des frappes de base du *tala* utilisé[14], obtenant une structure très simple comparée à ce que peut donner une exécution en contexte hindoustani et par conséquent plus facilement accessible aux oreilles occidentales.

De telles observations confirment que Harrison connaissait la théorie et la technique des *tabla*, et qu'il était bien conscient du résultat que le musicien devait obtenir au point de lui donner des indications non seulement de type rythmique en indiquant le *tintal* comme *tala* à utiliser, mais encore de type stylistique.

Au cours de la seconde journée de travail, le 13 avril, on réalisa une septième bande, obtenue par la réduction de la sixième qui comportait les enregistrements précédents afin de pouvoir effectuer des surimpressions: George rajouta une autre ligne vocale et Ringo Star le tambourin, alors qu'une nouvelle contribution vocale de McCartney sur le vers «They'll fill you in with all the sins you see» fut finalement écartée au cours du mixage[15].

A ce stade, il ne restait plus à *Love You To* qu'à subir un travail de remixage, ce qui fut fait le 21 juin suivant, pour être achevé et intégré dans l'album. Le texte de *Love You To* ne présente pas de caractéristiques particulières à la culture indienne, mais se veut une réflexion sur la fugacité du temps et de la vie et sur la corruption spirituelle du monde, le tout accompagné d'une allusion à l'expérience sentimentale, d'une invitation à l'amour intense comme refuge de pureté et abri dans la brièveté de l'existence.

Sur le plan musical et formel, la chanson propose certains éléments typiques de l'exécution d'un *raga* hindoustani[16].

Comme on le sait, la forme d'un *raga* se compose d'un prélude en temps libre (*alap*), qui expose le matériau mélodique de la composition, suivi d'autres sections (*gat* et *jhala*), qui se caractérisent par l'introduction des percussions et par l'accélération constante du mètre, jusqu'à ce que l'élément rythmique devienne prépondérant.

Dans *Love You To* il est justement possible de reconnaître *en germe* les composantes essentielles de ce modèle structurel.

La première partie, à caractère introductif, se présente en effet comme un *alap*, dans lequel on peut identifier, avec l'accélération de la pulsation, les trois parties

---

[13] Voir Lewisohn 1988: 72.

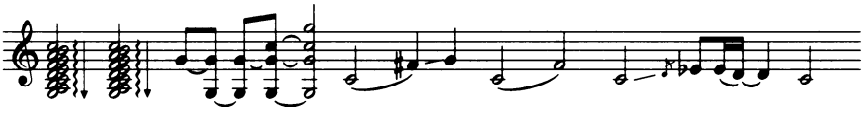
[14] Qui se ramène au *theka* du *tintal*:

dha	dhin	dhin	dha	dha	dhin	dhin	dha	dha	tin	tin	ta	ta	dhin	dhin	dha
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
sam															

[15] Lewisohn 1988: 73.

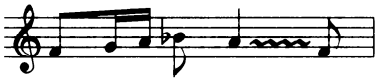
[16] Pour une définition du *raga*, voir: Sorrell 1980: 93-103; Farrell 1988: 191.

qui traditionnellement le composent: le *vilambit* (tempo lent), le *madhya* (tempo moyen) et le *drut* (tempo rapide).

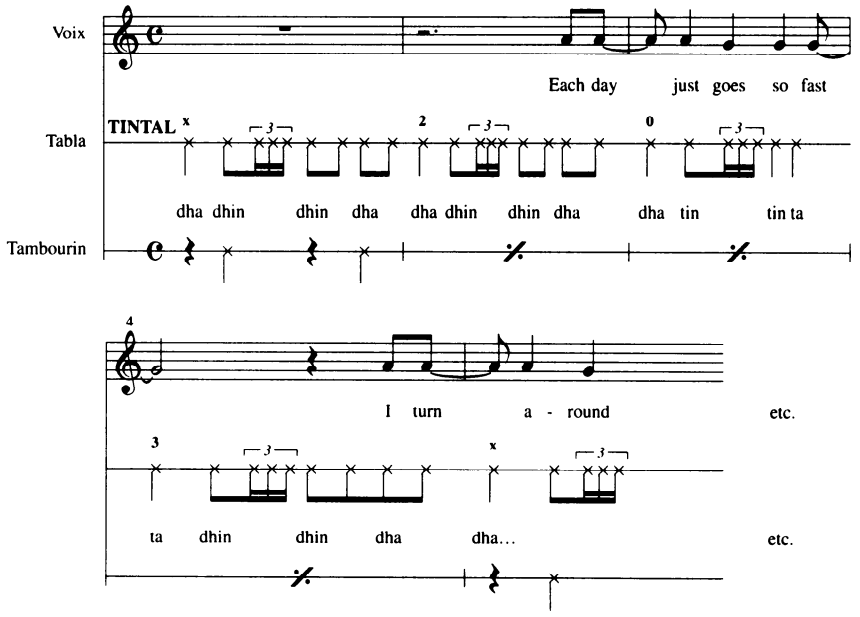


Dans cette section, le *sitar* expose l'échelle sur laquelle est construite la mélodie qui, à part le quatrième degré haussé, présent seulement au début de *l'alap*, correspond au *kafi tata*[17] hindoustani, qu'on peut ramener au mode dorien par analogie, dans la succession des intervalles, avec la tierce et la septième mineures[18]:

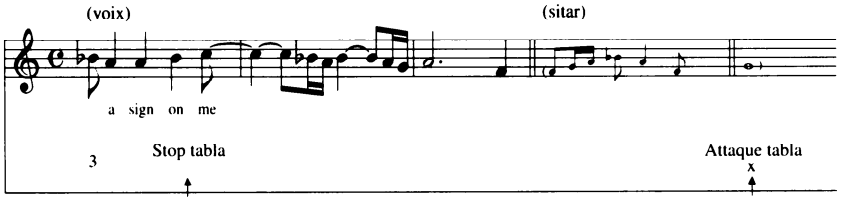
A l'*alap* succède une section *gat*, avec une accélération progressive et constante du mètre, grâce à l'attaque des *tabla*, précédée d'une phrase au *sitar* qui sera réexposée au cours du morceau avec une fonction similaire à celle du *riff* de guitare dans la pop.



Le cycle rythmique (*tala*) utilisé dans la chanson est le *tintal*, composé de seize pulsations et confié aux *tabla*. Il est joué à la mesure d'un 4/4 occidental, dans lequel le cycle complet est subdivisé en quatre sous-groupes de quatre pulsations chacun, où l'on ne rencontre que peu de frappes irrégulières.



Bien que les *tabla* soient joués par un musicien hindoustani, et donc de manière techniquement conforme à la tradition indienne, le *tala* est plusieurs fois adapté aux exigences de la chanson occidentale; en effet jamais tout au long du morceau il ne termine sur le *sam*, première pulsation du cycle et accent principal. De la même manière, les moments de silence des *tabla* ne correspondent pas à un nombre déterminé de pulsations (par exemple celui d'un cycle complet), mais sont de durée variable. Ces observations sont autant de preuves de la présence d'interventions et de directives données au tabliste par Harrison.



Conformément à la pratique hindoustanie, *Love You To* est clairement modal: sur le bourdon du *tanpura*, la voix et le *sitar* tissent la mélodie.

La ligne du chant comme celle du *sitar* s'articule sur le modèle du *kafi tata* et se développe fondamentalement sur trois «noyaux mélodiques».

Le premier («α») est construit, avec des notes répétées, sur un seul intervalle de seconde et est repris deux fois, créant ainsi une sorte de «dialogue» avec les interventions du *sitar*. Il est intéressant à ce propos de noter combien la structure qui prévoit une réponse entre deux instruments est typique de la tradition hindoustanie, mais en même temps familière à la musique pop, qui l'a empruntée au blues.

Le second noyau mélodique de *Love You To* («β») se base, comme le premier, sur un matériau syncopé et se développe dans un intervalle de tierce présentant un mouvement descendant à caractère mélismatique se référant, avec le ton nasal de la voix, à la pratique chantée indienne.

Dans le troisième («γ») la voix et le *sitar* réexposent (dans un intervalle de quarte) la forme responsoriale déjà présente dans le premier.

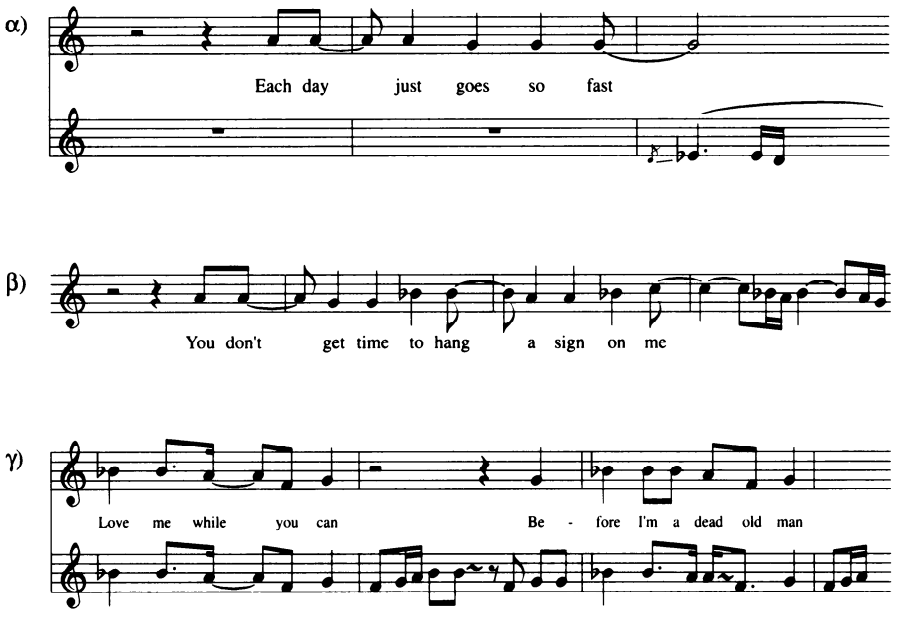
Dans la chanson figurent également un solo de *sitar* et une coda instrumentale. Le premier présente une fonction analogue au solo de guitare pop/rock; la seconde, caractérisée par un accelerando ultérieur, semble correspondre à la section *jhala* d'un *raga* et se termine sur un fondu résultant manifestement, quant à lui, d'une intervention en phase de mixage.

Ces deux interventions de *sitar* semblent vouloir explorer (sur une base souvent syncopée) les développements mélodiques de la gamme, dans un mouvement alternativement ascendant et descendant. Cet élément, ainsi que la très manifeste accélération du tempo dans la partie finale du morceau, est une autre référence à la représentation d'un *raga* hindoustani.

---

[17] Pour une définition du *tata* voir Sorrell 1980: 94-96.

[18] La gamme ci-dessous sert seulement à illustrer le profil des intervalles du *kafi tata* et n'indique pas la hauteur absolue des sons.



Il est intéressant de noter que, si d'un côté le *sitar*, comme nous venons de le voir, tend parfois à assumer des fonctions semblables à celles typiques de la guitare dans l'idiome de la musique pop occidentale, ces brèves interventions de la guitare électrique dans *Love You To* renforcent, quant à elles, le substrat sonore produit par le bourdon du *tanpura*. C'est justement sur l'ambiguïté de cette présence de facteurs opposés, sur cet échange continu entre l'Est et l'Ouest qu'a lieu, chez les Beatles, le *crossover* entre la pop occidentale et la musique indienne. Schématiquement, la structure formelle du morceau est la suivante:

intro	+ A(α + β) + B(γ) + A + B + C(instr.) + B + A + B	+ coda
	(accelerando)	
(vilambit madhya drut)		
alap	*gat*	*jhala*

L'arrangement formel de *Love You To* a été critiqué par Gerry Farrell:

«[...] Il y a de nombreux aspects dans cette chanson qui sont bien dans la tradition du malentendu occidental au sujet de la musique indienne, même si l'arrangement était sans précédent pour une chanson pop [...] Le plus grand malentendu se trouve dans la production vocale, qui semble refléter l'idée que pour sonner indien, il faut chanter plat avec une voix nasale, plutôt que de façon coulante et expressive. Pour ce qui est de la structure, il est clair que la chanson de Harrison propose une esquisse fort simple des vastes compositions

de la musique indienne qui, une fois rendues sans les détails, perdent tout leur sens[19]» (Farrell 1997 : 184).

Selon Farrell, l'intention de Harrison aurait été de porter la chanson pop vers de nouveaux horizons mais le résultat fut peu concluant dans la mesure où la musique indienne se trouve ramenée à une série de «formules» limitées qui ne reflètent que superficiellement ses structures et ses tournures. Ceci parce que Harrison, quoique sincèrement intéressé à la culture musicale hindoustanie, n'aurait pas encore été, à l'époque, en pleine possession de la technique et des connaissances nécessaires pour pouvoir pénétrer à fond les possibilités de développement et d'articulation interne d'un *raga*[20].

Des affirmations si catégoriques doivent probablement être quelque peu nuancées. Ce qu'affirme Farrell est certainement compréhensible du point de vue d'un chercheur orientaliste. Cependant, on finit peut-être par attribuer à Harrison une volonté qui va au delà de ses intentions réelles. Terence O'Grady remarque combien la position de l'auteur à l'égard de ses propres compositions d'influence indienne est dénuée de toute prétention de reproduire «toute l'essence de la tradition classique de l'Inde[21]» (O'Grady 1983 : 101). D'autre part, c'est le même Harrison qui déclare :

«Les vrais chants classiques indiens sont très différents du genre de chansons pop influencées par l'Inde que j'ai eu l'occasion d'entendre par ici. Ce ne sont que des chansons pop, avec un peu de fond indien.

Je ne suis pas sûr pour celles que j'ai écrites. Si je les considère du point de vue d'une autre personne, en tant que chansons pop je les aime bien» (Harrison, cit. in Davies 1985 : 409).[22]

Le musicien montre donc qu'il faisait clairement la différence entre la «vraie» musique classique indienne et ses propres chansons, qui restent toujours des «pop songs». En d'autres termes, l'expérimentation est bien faite avec des moyens et des instruments indiens, mais elle reste toujours dans le cadre de la musique pop occidentale et n'a pas la prétention de condenser l'essence de la musique de l'Inde du Nord en seulement trois minutes.

D'autre part, on ne saurait blâmer Farrell pour son ton péremptoire si l'on se rappelle que son intention était de réfuter, à son tour, les affirmations de ceux qui, comme Reck (1985 : 102), considèrent *Love You To* avec enthousiasme et proclament

---

[19] «[...] there are many aspects of this song which are well within the tradition of Western misunderstanding of Indian music, even if the setting was unprecedented for a popular song. [...] the greatest misunderstanding comes in the vocal delivery, which reflects the notion that to sound Indian, one must sing flat and with a nasal tone, rather than fluently and expressively. In terms of structure, Harrison's song undoubtely gives a simple sketch of the larger-scale structure of an Indian performance which are rendered meaningless without the detail." (Farrell, 1997 : 184). (NdT)

[20] Farrell 1988 : 194.

[21] «The complete essence of the classical Indian tradition» (O'Grady 1983 : 101).

[22] «Real Indian classical songs are so much different from the sort of Indian influenced pop songs which I have been turned out over here. They're just ordinary pop songs, with a little bit of Indian background. I'm not sure about the ones I've written. Looked at from another person's point of view, then as pop songs I like them [...]" (Harrison, cit. in Davies, 1985 : 409). (NdT)

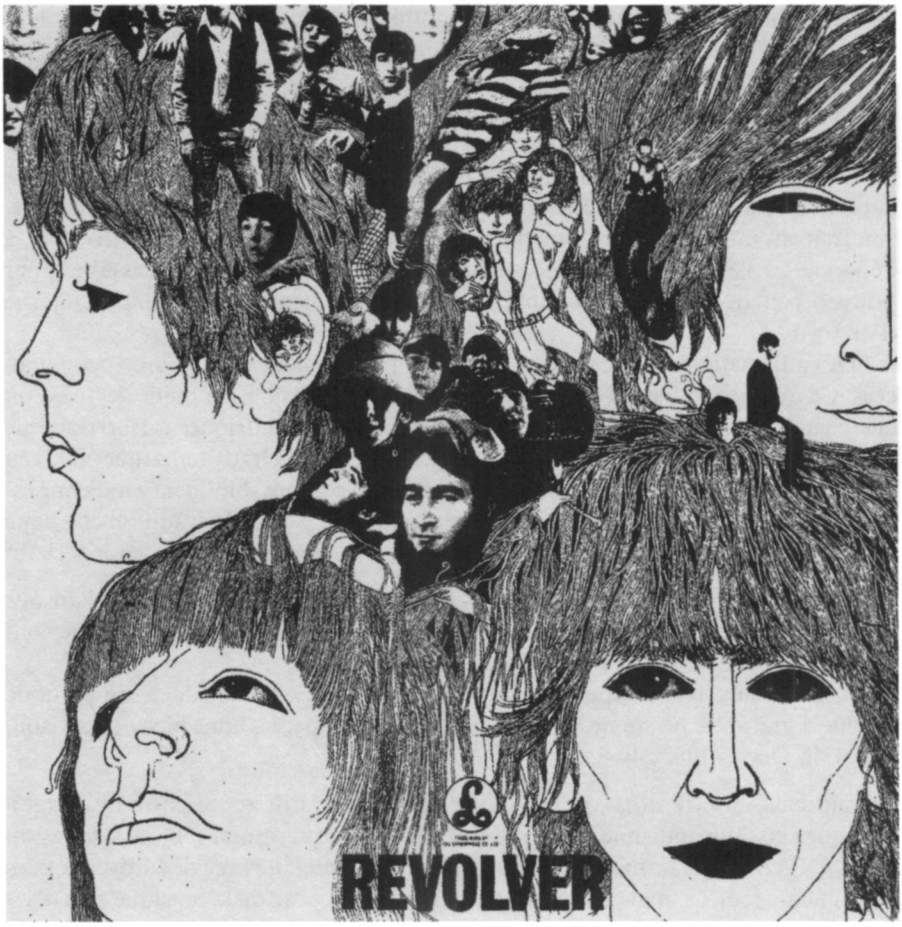


Fig. 4: Pochette de l'album *Revolver* (Parlophone-EMI Records Ltd, 1966).

à tort des résultats basés sur des buts présumés, mais – comme on l'a vu – dénués de fondements, de synthétiser la musique hindoustanie.

Quel est donc la bonne clé de lecture du morceau ? Le problème vient de ce que *Love You To* naît de la rencontre de deux cultures musicales et, par conséquent, elle ne peut, de par sa nature même, être attribuée exclusivement à l'une ou à l'autre. En plus l'une des deux, l'occidentale, celle qui réalise le métissage, est prédominante (Harrison lui-même situe la chanson dans ce contexte) : c'est seulement dans cette optique de renvois complexes qu'il est possible de faire une analyse correcte de la production née du *crossover*.

En fait, une condition pour que des éléments « autres » puissent être insérés dans un contexte pop est la « possibilité d'accueillir » – au moins partiellement – des sons,

des formes et des tournures comme «familiers». En même temps, on assiste au contraire à l'appropriation de structures et d'instruments hindoustanis justement parce qu'ils sont considérés comme «nouveaux» et souvent exotiques. Comme nous l'avons déjà indiqué, ce processus se situe dans un contexte de recherche de sonorités différentes et d'expérimentation avec la forme-chanson.

Rien qu'à considérer son organisation, on voit déjà combien *Love You To* se situe dans une zone frontière entre la culture pop occidentale et celle de la musique indienne. Les Beatles y utilisent en effet une guitare électrique ou le tambourin sur l'*off beat* (typiques de l'idiome rock) et, en même temps, un *sitar*[23], un *tanpura* et les *tabla*.

L'aspect du timbre reste cependant un élément dont toute analyse correcte du phénomène se doit de tenir compte. L'expérimentation des sonorités du *sitar*, qui se situent à mi-chemin entre l'électrique et l'acoustique grâce à l'effet «métallique» créé par la résonance des cordes sympathiques, a probablement été la raison principale qui a mené au *crossover* entre la musique pop occidentale et la tradition hindoustanie et qui a conduit les Beatles à adopter cet instrument avant même les enregistrements de *Love You To*. On peut en dire autant du bourdon du *tanpura* qui, à l'oreille du musicien pop, se présente comme le *substratum* acoustique idéal pour créer une dimension «suspendue», psychédélique. Dans *Love You To* on a vu à quel point ces deux instruments sont utilisés consciemment par Harrison pour correspondre aux préceptes de la tradition indienne. Toutefois cette réflexion doit être valable pour les autres membres du groupe, qui, étant en fait étrangers à la culture et à la théorie musicale hindoustanies, doivent avoir perçu la chanson en terme d'expérimentation plutôt sonore que formelle[24].

En ce qui concerne la mélodie du morceau, nous avons déjà brièvement indiqué combien l'utilisation du *kafi tata* pouvait s'expliquer par son analogie avec la gamme blues, elle aussi dotée d'un troisième et d'un septième degrés abaissés, et très utilisée dans le pop/rock. D'autre part, on ne peut pas non plus sous-estimer le processus inverse, à savoir que telle échelle modale a pu être employée à cause de la fascination pour certaines sonorités, pour certaines lignes mélodiques à saveur «exotique».

Sur le plan rythmique également, la possibilité de percevoir une structure orientale comme semblable à un mètre occidental a entraîné l'utilisation du *tintal*. Il a été interprété comme un 4/4 ou comme un 4 × 4/4 dans lequel chaque quart correspond à une pulsation (*matra*) du *tala* exécuté. Ce qui donne une distribution des accents différente de la pratique originale hindoustanie: en effet, en accentuant le premier quart de chaque battue en 4/4, la douzième pulsation du *tintal* perd sa fonction du *khali* (accent non existant). Cependant, du moment où le tabliste respecte la structure du *theka* dans *Love You To*, on assiste à la création d'une véritable «superposition» de conceptions rythmiques.

---

[23] Le *sitar* est souvent investi d'un rôle nouveau par les musiciens pop à cause de son aspect qui le fait apparaître comme une «guitare exotique».

[24] A ce propos, il est intéressant de rappeler ce que dit Farrell au sujet de la voix de Harrison dans *Love You To*: il explique combien justement le timbre nasal appartient aux clichés à travers lesquels les occidentaux se représentent la musique indienne. (Farrell 1997: 184).

Ce fait illustre clairement et confirme qu'à la base du métissage effectué par les Beatles entre la musique pop et la musique de l'Inde du Nord, il existe une forte ambiguïté entre les éléments des deux cultures.

C'est pour cette raison que, par exemple, même une structure comme la forme responsoriale, largement répandue aussi bien en Inde (le *sawal-jawab*) que dans la musique pop (le *call & response* du blues) et présente dans *Love You To* dans les dialogues entre voix et *sitar*, figure parmi les éléments ayant servi de pont entre l'Est et l'Ouest, justement à cause de leur capacité naturelle d'accueil.

Pour conclure, dans toute recherche sur les mécanismes du métissage entre la musique pop et la musique hindoustanie, l'analyse des éléments formels, mélodiques et rythmiques du morceau étudié reste fondamentale car elle permet d'identifier des structures, des formules, des gammes ou des cycles rythmiques venus de la musique hindoustanie et de comprendre de quelle manière ils ont été insérés dans le contexte de la chanson pop occidentale. D'autre part on ne doit pas négliger, quand cela est possible, la reconstruction de l'histoire du morceau dans le studio d'enregistrement, en se référant aux comptes rendus et aux dires des protagonistes eux-mêmes, pour pouvoir évaluer le niveau de conscience avec lequel furent utilisés les éléments «autres». La reconstitution de la genèse de la chanson pop, souvent très liée à l'anecdote, constitue une perspective d'étude négligée jusqu'à maintenant, mais qui se révèle être une clé pour comprendre comment des musiciens rock ont accueilli les éléments indiens et comment ils se sont rapportés à eux à travers la musique pop occidentale. Une recherche de ce type s'est avérée indispensable dans le cas de *Love You To* pour connaître, par exemple, la position de Harrison face à sa chanson et pour pouvoir «orienter» de façon appropriée le cadre dans lequel se situe le morceau et le débat auquel il a donné lieu.

Quant aux Beatles et à leur apport, il est évident qu'ils constituent un cas particulier par la qualité de leur intervention, grâce surtout à l'entremise consciente de George Harrison. Ils ont en outre ouvert la voie de la contamination à toute la musique pop occidentale qui suivit. Dans leur sillage, les productions où apparaissent des instruments et des sonorités hindoustanis se sont multipliées et même après le premier grand impact de la «great *sitar* explosion» leur écho a continué d'influencer le paysage musical. C'est seulement dans ce double rôle d'expérimentateurs et de promoteurs qu'il est possible de comprendre pleinement quels furent leur apport et leur importance dans le métissage entre la musique pop et la world music.

Références bibliographiques

BAUMANN Max Peter, ed.
1992 *World Music Musics of the Worlds. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation.* International Institute for Traditional Music; Berlin: Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

DAVIES Hunter
1985 *The Beatles. The only authorized biography, updated and with additional illustrations.* London: Jonathan Cape.

FARRELL Gerry
1988 «Reflecting surfaces: the use of elements from Indian music in Popular Music and Jazz», *Popular Music 7/2*: 189-204.
1997 *Indian Music and the West.* Oxford: Clarendon Press.

GOTTLIEB Robert S.
1977 *The major traditions of North Indian tabla drumming.* Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichel.

HARRISON George
1982 *I me mine.* London: W.H.Allen & Co. Ltd.

HERTSGAARD Mark
1995 *A day in the life. La musica e l'arte dei Beatles.* Milano: Baldini & Castoldi s.r.l.

JUNIUS Manfred M.
1974 *The Sitar. The instrument and its Technique*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

KAUFMANN Walter
1993 *The Ragas of North India.* Sittingbourne: Asia Publishing House Ltd.

KEIL Charles FELD Steven
1994 *Music Grooves: essays and dialogues.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

KIPPEN James
1988 *The tabla of Lucknow: a cultural analysis of a musical tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

LEANTE Laura
1998-99 *I Beatles e la musica indostana. Analisi di un'appropriazione.* Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

LEWISOHN Mark
1988 *The Beatles' Complete recording sessions.* London: The Hamlyn Publishing Group Limited.

MAC DONALD Ian
1994 *Revolution in the head: the Beatles' records and the Sixties.* London: Fourth Estate.

MARTIN Denis-Constant
1996 «Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?)», *Cahiers de musiques traditionelles* 9: 3-21.

MELLERS Wilfrid
1973 *Twilight of the gods: the Beatles in retrospect.* London: Faber & Faber.

O'GRADY Terence
1983 *The Beatles: a musical evolution.* Boston: Twayne Publishers.

RECK David
1985 «Beatles Orientalis», *Asian Music (Journal of the Society for Asian Music)* XVI: 83-149.

RILEY Tim
1988 *Tell me why. A Beatles commentary.* Oxford: The Bodley Head Ltd.

RUSSELL Jeff
1982 *The Beatles album* file *and complete discography.* London: Blandford Press.

SHANKAR, Ravi
1969 *My music, my life.* New Delhi: Vikas Publishing House Pvt Ltd.

SORRELL Neil
1980 *Indian music in performance*, Manchester: Manchester University Press.

WADE Bonnie
1979 *Music in India: the classical traditions*, Englewood Cliffs, N.J.: Prenctice-Hall.

RÉSUMÉ

Le métissage entre la musique indienne et la musique pop, très présent aujourd'hui dans la production discographique occidentale, trouve ses racines dans les années soixante qui, dans un contexte plus vaste de fascination pour l'exotique, virent naître le désir d'expérimenter de nouvelles sonorités. Au cœur de ce phénomène, les Beatles se distinguent non seulement parce qu'ils furent parmi les principaux promoteurs de cette tendance, mais aussi parce qu'ils ne se cantonnèrent pas à l'utilisation d'instruments hindoustanis pour leur seule sonorité: leur expérimentation en effet tenait également compte de l'aspect formel, mélodique et rythmique.

Love You To se présente comme la somme de tous ces aspects et constitue un sujet d'analyse idéal pour comprendre de quelle façon s'est effectué le *crossover* à la base duquel on trouve une forte ambiguïté entre ce qui est adopté intentionnellement par le musicien pop et ce qui, perçu comme «familier», est absorbé inconsciemment.

Quels sont donc les paramètres à utiliser pour une bonne lecture du morceau? L'étude de *Love You To* se situe dans une «zone frontière» entre la musique pop et l'ethnomusicologie et nécessite donc les instruments de ces deux domaines. Si l'on ne peut négliger le recours à l'analyse musicale pour comprendre comment, du point de vue technique, s'est effectuée la mutation, il faut aussi mener l'enquête sur les sources et reconstituer la genèse de la chanson et le processus de son enregistrement afin de mieux évaluer le degré de conscience du musicien dans le métissage qu'il était en train de réaliser.

DE L'HYBRIDATION À LA TRANSLITTÉRALITÉ
Le *tango* : un cante flamenco

Corinne Frayssinet Savy

La nuit est déjà bien avancée sous le soleil sévillan en ce mercredi de la Semaine Sainte de l'année 1990. La place de l'Eglise San Roman et la rue qui a vu s'éloigner le cortège ouvert par le Christ gitan, vibrent encore du souvenir douloureux des *saetas*[1], et des clameurs de la foule scandant sur un rythme de *bulerías*[2] des compliments tels que ¡*Guapa*! ¡*Guapa*! ¡*Guapa*![3], adressées à la *Virgen de las Angustias*[4], surnommée «*la Gitanilla*»[5]. Alors que la procession s'enfonce dans le dédale des ruelles en direction de la cathédrale, les familles gitanes venues rendre hommage à leur Christ et à leur Vierge se dispersent dans le quartier. Nous suivons ce mouvement et, au détour d'une place, nous assistons à un moment musical improvisé entre femmes et enfants autour du *cante por tangos*[6]. Tantôt repris en chœur, tantôt laissé à l'initiative d'une soliste, ce chant soutient la danse. Les hommes se joignent progressivement au groupe en agrandissant le cercle, et les *bulerías* succèdent aux *tangos*. L'interprétation est dévolue successivement aux solistes. Les enfants, poussés par leur père, dansent les uns après les autres, puis vient le tour des hommes, chacun recherche l'adhésion du groupe à l'aide des prouesses rythmiques exécutées. Un jeu à travers et autour de la musique s'instaure entre les participants dans l'attente du retour de la procession.

Lors des fêtes gitanes familiales et des baptêmes auxquels nous avons assisté, les *tangos* sont associés aux *bulerías* en qualité de *cante pa' bailar*, c'est-à-dire de chant spécifique du répertoire de la danse. Ils ont été introduits dans l'univers musical flamenco par l'intermédiaire de l'expérience musicale professionnelle, avant d'intégrer

---

1 *Saetas*: forme flamenca d'expression dramatique, apparue au début du XX[e] siècle. Ce seul chant flamenco à la thématique religieuse évoque la Passion du Christ et la douleur de la Vierge, en accompagnant les processions de la Semaine Sainte andalouse. Ses modèles musicaux sont les *siguiriyas*, les *tonás*.

2 *Bulerías*: forme flamenca d'expression festive, chantée et/ou dansée, dérivée directement du chant fondamental *soleares*. Elle est née de la conclusion rapide et enlevée des *soleares* interprètées par Mateo El Loco, chanteur gitan de Jerez de la Frontera. Elle apparaît vers 1870 dans le quartier gitan de Santiago de cette ville de Basse Andalousie.

3 Belle ! Belle ! Belle !

4 La Vierge des Angoisses.

5 La petite Gitane.

6 *Cante*: terme spécifique du vocabulaire flamenco pour désigner le chant flamenco. Il renvoie également au strict répertoire de la pratique musicale intime gitane. L'expression «*cante por tangos*» signifie le chant exécuté dans le style des *tangos* flamencos. Nous adoptons la forme plurielle «*tangos*» afin de la différencier de son homonyme argentin.

la pratique musicale intime gitane. L'histoire de leur apparition et de leur diffusion au sein du *cante* ne relève pas du même cheminement que les *bulerías*. Cependant ils témoignent de façon très originale de la nature même du flamenco, par leur élaboration en chants flamencos. C'est dans cette perpective que nous allons diriger notre étude.

Au regard de cet aspect ethnographique, l'idée de métissages appliquée au flamenco, n'est pas satisfaisante; elle résulte de la fusion entre deux genres ou styles musicaux pour en engendrer un autre, nouveau. Le flamenco consisterait plutôt en l'emprunt de répertoires et en leur traduction selon des critère musicaux, esthétiques et éthiques spécifiques de la culture gitane andalouse, initiatrice de ce phénomène culturel, et particuliers à la culture andalouse, grâce à la participation créatrice de musiciens professionnels andalous dès l'apparition des *cafés cantantes*[7]. Le concept de translittéralité – sur lequel nous reviendrons – pourrait rendre compte de ce processus musical, voire culturel. Lorsque celui-ci n'est pas abouti, la notion d'hybridation en signifierait une étape.

Tout au long de cet article, il sera question de *cante* et de flamenco. Le *cante* désigne le répertoire propre à la pratique musicale intime pour les familles gitanes andalouses, plus particulièrement les familles musiciennes. Il renvoie aux formes les plus anciennes: les *tonás*[8], les *siguiriyas*[9], les *soleares*[10], réunissant les traits caractéristiques musicaux et poétiques déterminant notamment une grammaire musicale, et éclairant le processus de translittéralité. Les *bulerías* plus récentes participent de cette essence musicale du *cante*. Par extension, le sens de ce terme peut aussi recouvrir les formes du répertoire professionnel pour les musiciens gitans andalous. Nous nous référons à cet usage langagier afin de nommer leur répertoire.

Par flamenco, nous entendons le genre musical lui-même. L'appellation «flamenco» provient d'une expression vernaculaire: «*a lo flamenco*»[11] distinguant ainsi une façon flamenca, c'est à dire gitane, de chanter et de danser. Elle s'impose vers 1860 dans les textes écrits sous la forme d'un adjectif pour qualifier le *cante* et le *baile*[12] flamencos, devenus la somme d'un répertoire professionnel gitan et d'un

---

7 *Café cantante*: café accueillant des spectacles, et créé au milieu du XIX[e] siècle, dans lequel se produisaient notamment des artistes flamencos. Ces lieux disparaissent en 1936.

8 *Toná*: forme flamenca d'expression dramatique, au rythme vocal libre, chantée «*a palo seco*», c'est-à-dire sans accompagnement guitaristique. Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants flamencos fondamentaux avec les *siguirivas* et les *soleares*. Elle désigne également une famille de chants flamencos exécutés sans la guitare: *martinetes*, *debla*, *carceleras*.

9 *Siguiriyas* ou *seguiriyas*: forme flamenca d'expression dramatique, au rythme vocal libre. Son nom résulte de l'altération phonétique du terme «séguidille». Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les *tonás* et les *soleares*. Elle désigne aussi une famille de chants flamencos partageant la même structure rythmique périodique à douze temps de type 3/4 + 6/8.

10 *Soleares*: forme flamenca d'expression dramatique, au rythme vocal libre. Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les *tonás* et les *siguiriyas*. Elle désigne aussi une famille de chants flamencos partageant la même structure rythmique périodique à douze temps de type 6/8 + 3/4.

11 A la façon flamenca.

12 Danse.

autre également professionnel, nouvellement créé par des artistes andalous (Alvarez Caballero 1986). La signification de cette expression offre les premiers indices explicatifs de l'élaboration de ce genre musical. Elle met en jeu l'idée d'une transformation constitutive de cette musique à partir de l'interprétation. Le *cante* résulte effectivement d'interventions musicales et expressives effectuées par des musiciens gitans issus de familles sédentarisées en Basse Andalousie, sur des «fonds»[13] musicaux andalous et gitans analysés par Bernard Leblon (1990), par Pierre Lefranc (1999), puis sur des fonds et des répertoires espagnols et latino-américains (Molina et Espín 1992). Cette attitude musicale et expressive encore contemporaine relève le plus souvent de l'improvisation ; mais parfois la tournure flamenca née de cette expérience musicale ponctuelle sert de référence à l'exécution du chant ou de la chanson empruntée. Dans les deux cas, il est dit qu'il ou elle est *aflamencado* ou *aflamencada*. Lorsque la translittéralité est accomplie, le *cante* s'impose en tant que tel. Fondé sur le geste musical et la complexité de ses règles, le *cante* est perçu à travers les variantes stylistiques de ses formes. A la lumière de l'historique et de l'analyse musicale des *tangos*, nous allons tenter de mettre en évidence les mécanismes de leur introduction dans le flamenco, et de leur adoption comme chants festifs au sein des pratiques musicales scéniques, puis intimes.

Historique d'un chant festif : le tango flamenco

Un *cante* au statut particulier

Les *tangos* acquièrent un statut original, par les recherches historiques réalisées sur le flamenco. Dans leur livre intitulé *Mundos y formas del cante flamenco*, Ricardo Molina et Antonio Mairena les définissent comme un «*cante gitano de tipo básico*»[14], au même titre que les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares* (1971 : 228). Ces trois derniers chants constituent les premières formes originelles et fondatrices du flamenco. Ils appartiennent bien au répertoire gitan d'expression dramatique, souvent désigné à l'extérieur et de l'extérieur comme *cante jondo*[15], sous l'influence certaine des écrits de Falla et de Lorca datant de 1922[16]. Leur étude historique et musicale confirme leur antériorité par rapport aux *tangos* ; selon Pierre Lefranc (1998 : 77), les *tonás* fleurissent durant la période supposée allant de 1780 à 1820 ; les séguidilles décrites comme « pathétiques et tristes » semblent se manifester à leur côté, bien que la première date assurée soit 1850 (1998 : 100) ; quant aux *soleares*,

[13] Nous empruntons le terme de « fonds » à Pierre Lefranc pour désigner « des ensembles partiellement connus et antérieurs aux répertoires, ceux-ci correspondant à la partie conservée de ces fonds » (1999 : 2).

[14] Un chant gitan de base.

[15] Chant profond.

[16] Selon Manuel de Falla, « on appelle *cante jondo* un groupe de chansons andalouses dont nous croyons reconnaître le type primitif dans ce qu'on nomme la *siguiriya* gitane [...] » (1972 : 142).

leur diffusion publique est située autour de 1850 (1998: 152). Les *tangos* ne sont signalés qu'en 1862 par le baron Charles Davillier dans son ouvrage *Voyage en Espagne*, sous leur apparence antérieure, celle du *tango americano*: «*era una gitana quién lo danzó, y un tango, precisamente, americano*»[17], comme le rappelle García Matos (1987: 101).

D'autre part, les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares* sont trois *cantes* spécifiques de la seconde partie des *juergas*[18] dédiées au chant destiné à être écouté: le *cante pa' escuchar*, dans la pratique musicale intime. Leurs interprétations marquent la troisième partie des noces et des baptêmes gitans. Ces moments sont consacrés dans tous les cas par l'expression gitane «rester avec les chants» que Caterina Pasqualino analyse du point de vue social et symbolique (1998: 209). Les *tangos*, au côté des *bulerías*, appartiennent à la première partie de ces *juergas* et fêtes gitanes, vouée au *cante pa' bailar*.

Il semble que ce dernier aspect présida en partie au choix de Ricardo Molina et Antonio Mairena, puisqu'ils considèrent les *tangos* comme l'archétype le plus accompli et le plus parfait du chant festif, doté d'une personnalité propre et irréductible (1971:163). Les deux auteurs dénient leur origine afro-américaine démontrée entre temps, ils privilégient une origine gitane dont la préfiguration correspondrait aux anciens chants de *jaleo*[19] et aux *coplas*[20] pour danser, antérieurs à 1880. Ces datations leur permettent de situer les *tangos* sur le même plan que les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares*. Malgré la remise en question actuelle de cette thèse, le critère musical perdure. Il fut confirmé par Rossy (1966), par Philippe Donnier (1985), par Bernard Leblon (1995), comme paramètre classificatoire du flamenco. Les *tangos* donnent bien lieu à un ensemble très large et toujours ouvert de variantes stylistiques fixées ou improvisées, et sont à l'origine d'un ensemble de formes définies par un accompagnement de type binaire et une partie vocale semi-libre, autrement dit plus ou moins inféodée à une pulsation isochrone[21].

Le statut de «chant de base» attribué aux *tangos* est encore présent dans les études sur le flamenco du fait de l'autorité et de la notoriété dont le chanteur gitan Antonio Mairena jouissait en qualité d'artiste et d'initiateur au côté de Manolo Caracol, de la grande réhabilitation de *cantes* qui étaient, à la fin des années 1950, soit en voie de disparition, soit limités à un petit cercle d'amateurs. Des trois critères sur lesquels ce statut repose, l'historique est écarté du débat actuel; celui d'archétype festif, évinçant les *bulerías*, connaît le même sort. Seul le critère musical reste valide, mais son énonciation a très vite dépassé le cadre proposé par ces deux auteurs.

---

[17] «C'était une gitane qui le dansa, un tango précisément américain».

[18] *Juerga*: réunion musicale intime autour du *cante* soit improvisée entre amis et/ou parents amateurs de flamenco, soit commanditée par un ou plusieurs caciques. Cette circonstance musicale est décrite dès le milieu du XIX[e] siècle. Elle est appelée aussi «*reunión*».

[19] *Jaleo*. 1. Dans ce cas, il s'agit d'une danse ancienne adaptée pour le théâtre au XIX[e] siècle 2. A propos du flamenco, ce terme désigne l'ensemble des exclamations, des interjections, des cris incitatifs ou laudatifs adressés à l'interprète.

[20] *Coplas*: strophes destinées à être chantées pour accompagner la danse dans le cas présent; elles sont indépendantes les unes des autres, à la différence des strophes d'une chanson (Leblon 1995: 155).

[21] Ce point fut notamment analysé dans le cadre de notre thèse doctorale (1994).

Ce statut assigné aux *tangos* est le fruit d'une ambiguïté née des circonstances de sa re-création flamenca en *cante*, et de sa place originale au sein du répertoire musical professionnel, et du répertoire musical intime des Gitans andalous.

Du répertoire scénique au répertoire intime

A la différence des *tonás*, des *siguiriyas*, des *soleares*, puis des *bulerías*, qui ont été forgées en premier lieu au sein de la pratique musicale intime de quelques familles gitanes sédentarisées parfois depuis le XVII[e] siècle dans certaines villes et villages de la Basse Andalousie, les *tangos* procèdent de l'expérience de la pratique musicale professionnelle. L'hypothèse d'une origine cubaine, plus spécifiquement afrocubaine, énoncée par García Matos (1987: 100), fut confirmée par Arcadio Larrea (1972), puis par Romualdo Molina et Miguel Espín (1992).

Comme le souligne Jean-Pierre Estival, le *tango* fait partie des danses afrocubaines dont les noms, cité par les chroniqueurs, « ne signifient rien aujourd'hui dans la mémoire collective» cubaine (1996: 204). Selon Carpentier (1985: 60-61), son rythme « est largement diffusé à Cuba à la fin du XVIII[e] siècle dans les bals des salons comme dans les bals populaires; il atteste ainsi une habitude musicale contractée depuis longtemps quel que soit le milieu social de l'auditoire [...]».

En Basse Andalousie, les premières références faites au *tango* dit américain, remontent au milieu du XIX[e] siècle. Elles renvoient à une chorégraphie de la *zarzuela* intitulée *La boda en el cafetal*, représentée pour la première fois le mercredi 7 février 1849. Entre le 22 février 1849 et le 24 juillet 1889, José Luis Ortiz Nuevo trouve quarante-six fois le nom de *tango* mentionné dans la presse sévillane (*in* Molina et Espín 1992: 64-65). Il précise que le *tango* se chante en solo, en duo ou en chœur, qu'il se danse seul, en couple ou en groupe, qu'il est joué à la guitare, au violon ou par des fanfares. Dans les salons de danses, les théâtres, les *cafés cantantes*, les salles de concerts, ses interprètes sont d'origine andalouse, italienne [...], mais jamais gitane. Parallèlement à cette diffusion du *tango* américain très à la mode en Espagne durant le XIX[e] siècle, Cadix cultive ce chant à l'occasion de son carnaval. En 1846, pour le distinguer notamment du *tango* américain, les organisateurs de cette manifestation déterminent des canons propres au *tango* de Cadix, et établissent une différence entre les *tangos* et les *tanguillos*: les uns sont exécutés par les grands chœurs sur un rythme plus lent, plus majestueux proche de la *habanera*, les autres sont chantés de manière très rapide par les petites et modestes mascarades (*in* Molina et Espín 1992: 66). Les Gitans du quartier de Santa Maria y participent soit avec leurs propres groupes, soit à l'intérieur de groupes mixtes. Ils introduisent ainsi leurs thématiques et leurs nuances particulières.

Cependant il faut attendre le dernier tiers du XIX[e] siècle pour voir apparaître les *tangos* flamencos dans les *cafés cantantes*, dans lesquels se produisent aussi les fameuses *tangueras*, grandes spécialistes du *tango* aux nombreuses mélodies cubaines. Selon ses informations, García Matos (1987: 102-103) précise que ces danseuses au surnom de *tangueras* interprètent cette danse sans chorégraphie préalablement fixée, suivant leur sentiment et leur inspiration du moment, autrement

dit *a lo flamenco*. Ce *tango* procure aux chanteurs flamencos, *cantaores*, de nombreuses mélodies variées, de plus en plus influencées par le flamenco. L'affirmation progressive d'une pratique du *tango* flamenco va de paire en cette fin du XIX^e^ siècle avec l'apparition d'une forme nouvelle, qui en dérive directement grâce au ralentissement du tempo afin de rendre plus libre le rythme vocal, effet renforcé par l'introduction du rubato. Il s'agit de *tangos* destinés seulement au chant. Le nom de *tientos* s'imposera avec le chanteur andalou natif de Jerez de la Frontera, Antonio Chacón, alors que l'initiateur de cette forme flamenca, le Gitan gaditan Enrique El Mellizo, appartenant à la génération précédente, les désignait comme *tangos lentos*, ainsi que Manuel Torre, Gitan né à Jerez de la Frontera et contemporain d'Antonio Chacón.

Les variantes de *tangos* devenus flamencos sont rattachées essentiellement à quatre lieux: Cadix et Séville, où les plus anciennes sont liées à l'inspiration personnelle, Jerez de la Frontera et Malaga, où certaines peuvent être attribuées respectivement aux chanteurs gitans Frijones et El Piyayo. Il est reconnu que les re-crétions de la chanteuse gitane sévillane Pastora Pavón dite La Niña de Los Peines ont magnifié cette forme flamenca, notamment en transformant des *tientos* en *tangos*. Elle a incité à suivre cette voie dans laquelle se sont notamment illustrés Camarón de la Isla dans les dernières décennies du XX^e^ siècle ou encore aujourd'hui Chano Lobato, El Lebrijano et Enrique Morente.

Notre étude en cours concernant la diffusion des *tangos* et ses différentes recréations fixées en variantes stylistiques, permettra de mieux comprendre l'élaboration de ce *cante*, et surtout son passage dans le répertoire musical intime gitan. En la situation actuelle de nos recherches ethnographiques, nous constatons que: les *tangos* partagent avec les *bulerías* leur rôle de *cante pa' bailar* au sein des familles gitanes andalouses de musiciens professionnels sédentarisés à Barcelone. Ils y servent d'écrin musical aux chant de Noël, les *villancicos*[22], au même titre que les *bulerías*. Ils peuvent remplir ce rôle festif de soutien musical de la danse avec les *rumbas* flamencas[23] au sein de familles gitanes andalouses. Il nous est apparu que la question relative à la place de *tangos* à Séville pourrait être posée en ces termes. Par contre, dans la région andalouse au sud de Séville, les *bulerías* sembleraient s'être substituées aux *tangos*[24].

---

[22] *Villancicos flamencos*: chansons populaires de Noël dans leurs versions *aflamencadas*. Elles peuvent être dansées lors des fêtes familiales gitanes andalouses.

[23] *Rumba*: forme chantée et dansée d'origine afrocubaine. Elle connaît un vif succès en Espagne durant la première moitié du XX^e^ siècle. A l'intérieur du flamenco, la *rumba* a une place limitée comparativement aux *tangos*. Par contre, elle constitue, à partir des années 1950, l'essentiel du répertoire musical des Gitans catalans, depuis son adoption par la communauté sédentarisée à Barcelone. Elle est désignée «rumba catalane».

[24] Pierre Lefranc évoque ce point dans sa conférence, *Le cante: quels répertoires? Quels milieux?* (1999). Dans ses *Noches gitanas en Lebrija* (1991), le guitariste natif de Lebrija Pedro Bacan présente un seul *cante por tangos* et des *villancicos por tangos*. A propos de la jeune génération de chanteurs à Utrera, la place des *rumbas* était encore récemment importante ainsi que le répetoire de Camarón de la Isla parmi lesquels figurent de nombreux *tangos*, d'après le témoignage de Manolito Garcia El Pelusa.

Les *tangos*, de même que les *bulerías*, possèdent la particularité de servir de canèvas à l'exécution de tout chant ou chanson. Il est possible de tout interpréter en *tangos* comme le suggère l'expression «*cantar to' por tangos*». Elle s'applique aussi aux *bulerías*. Cette propriété à susciter l'improvisation, nourrit l'imaginaire musical des chanteurs professionnels, ainsi que nous le confirmait le 3 août dernier, le guitariste et chanteur natif de Jerez de la Frontera, Diego Carrasco.

Les *tangos* flamencos résultent d'un processus de transformation flamenca que nous proposons de qualifier de translittéralité, où la traduction musicale semble avoir précédé la culturelle, du fait de son passage du répertoire scénique au répertoire intime. Le rôle des musiciens gitans apparaît encore indéniable à propos de cette forme flamenca. Ainsi lui attribueraient-ils une place originale dans leur pratique musicale festive.

Le *tango* flamenco : un exemple de translittéralité musicale

Caractères extérieurs au *cante*

Les *tangos* ont connu le chemin inverse des *tonás*, des *siguiriyas*, des *soleares*, chants au fondement même du *cante* des *bulerías*; leur introduction dans le répertoire intime est postérieure à leur apparition dans le répertoire professionnel. Pour que cette appropriation ait réussi, nous posons comme hypothèse l'idée que les *tangos* soient représentatifs de règles spécifiques du *cante* et de sa poétique. Nous allons proposer quelques points qui sont loin d'être exhaustifs, mais qui soulignent quelques mécanismes de la re-création d'une forme extérieure au genre flamenco, en *cante*.

De cette transformation, les *tangos* gardent certains traits étrangers au *cante*, constituant quelques clés sur leurs origines musicales.

Rythme binaire du toque *et des* palmas

Les rythmes exécutés aux *palmas*, claquements des mains, et à la guitare dont le jeu instrumental est appelé *toque*, reposent sur une organisation du temps assez proche de celle décrite par Jean-Pierre Estival à propos de la rumba cubaine. Nous nous référerons à sa terminologie (1997 : 44) en l'adaptant au cas des *tangos* flamencos.

- La pulsation isochrone sert de référent de la période au *toque* et aux *palmas*, sans être matérialisée. Elle peut être soumise à une accélération lors de la dernière *copla*[25] à la fonction conclusive dite *remate*, parfois à de légers ritardandi sous l'impulsion de l'interprétation vocale.

[25] *Copla flamenca*: poème bref et très suggestif par l'intensité du propos conté en quelques vers (trois, quatre ou cinq) de type généralement octosyllabique, à l'exception de la métrique particulière des *siguiriyas*.

- La structure périodique dite *compás*, est notée en mesure binaire à deux temps (2 / 4) par Rossy (1966), en mesure binaire à deux temps ou à quatre temps par Faustino Jesús Núñez (Annexe B *in* Molina et Espín 1992). Nous privilégions la notation de Philippe Donnier (1985), consistant en une période composée de huit unités temporelles correspondant chacune à la noire. Elle est le support de cycles harmoniques exécutés à la guitare qui sont spécifiques de chaque variante stylistique, de sorte que nous établissons ici le *compás* sous l'apparence d'un schème rythmique mettant en valeur seulement l'accentuation, source d'*el aire*[26].

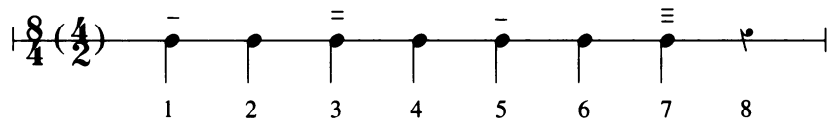


Fig. 1: Cycle accentuel du *compás por tangos*[27]

- La formule rythmique, exécutées aux *palmas* et toujours matérialisée, représente un «élément structurel fondamental de la période» (Estival 1997: 44). Son antériorité par rapport au *toque* ne semble pas fondée; les *tangos* naissent de la pratique musicale professionnelle où la guitare constitue le premier soutien rythmico-harmonique. Mais cette formule rythmique le remplace souvent dans la pratique musicale intime, jouant le rôle d'unique accompagnement du chant. Elle se déploie sur quatre unités temporelles (Fig. 2), ponctuellement sur un seul cycle de huit unités temporelles pour signifier la fin d'une séquence de *falsetas* (Fig. 3)[28].

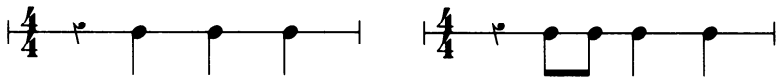


Fig. 2: Formule rythmique et sa variante de *palmas por tangos* sur quatre temps.

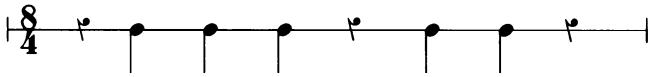


Fig. 3: Formule rythmique de *palmas por tangos* sur huit temps.

[26] *El aire*: souvent traduit par «feeling» ou «swing», il désigne une stylistique mélodique et/ou rythmique caractéristique d'une famille flamenca ou d'un lieu lié à l'élaboration du flamenco et situé dans le berceau du flamenco: la Basse Andalousie.

[27] –: ce signe correspond à un accent, leur nombre matérialise leur intensité.

[28] *Falsetas*: variations mélodiques élaborées en respectant la limite rythmico-harmonique ou seulement rythmique du *compas*. Elles alternent avec celui-ci dans les solos de la guitare. Elles se situent généralement entre les *coplas* chantées pour le *toque* d'accompagnement. Elles soutiennent certains passages dansés sans chant.

Ambivalence binaire et ternaire

Les *tangos* ont introduit dans le flamenco le rythme binaire, qui a trouvé des prolongements dans les *tientos*, les *tanguillos* et les *marianas*[29], formes dérivées, ou dans le *garrotín*[30], la *farruca*[31] et la *rumba* flamenca, formes hybrides. Ils favorisent la superposition du rythme binaire constitutif du *compás* à la guitare et de la formule rythmique des *palmas*, avec le rythme du chant à caractère ternaire. Les temps forts du *compás* coïncident avec ceux de la partie vocale que nous noterons en 12/8. Dans les *tangos* de El Titi de Triana, cette correspondance accentuelle guide l'exécution du chant. Elle semblerait servir régulièrement de repère au décalage rythmique entre le chant et l'accompagnement instrumental. Celui-ci pourrait être à l'origine de la transformation d'un chant syllabique emprunté en un chant au rythme semi-libre effectif dans les *tangos* destinés à être écoutés, plus particulièrement dans les *tientos*. Le chant se libérerait ainsi de la pulsation isochrone.

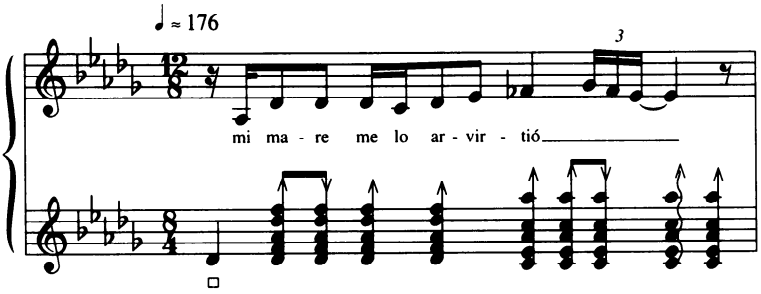


Fig. 4: Premier *tercio* d'une *letra por tangos* de El Titi de Triana.

Cette ambivalence est renforcée par une ambiguïté binaire et ternaire au sein même du jeu guitaristique, lorsque la subdivision binaire du temps se substitue à la ternaire avec la manifestation de triolets de croches par exemple.

Modes majeur et mineur

Le mode majeur – plus rarement le mode mineur –, est un paramètre pour distinguer certaines variantes de *tangos*. Il marque notamment celles de Triana (Séville) interprétées par le chanteur andalou Pepe de La Matrona, qui témoignent d'une transformation flamenca légère de leur structure mélodique fondée essentiellement

[29] *Marianas*: forme créée par Luis Lopez Benitez «Niño de Las Marianas», sur un rythme de *tangos* avec accelerando et ritardando, à partir d'une mélodie empruntée à une chanson de Tsiganes (Húngaros) qui exhibaient une chèvre appelée Mariana dans les rues de Séville.

[30] *Garrotín*: forme soit d'origine asturienne, soit définie comme une création des Gitans de Lérida (Leblon 1995: 157). Au début du XX^{e} siècle, El Niño Medina en fit sa spécialité et ses interprétations le rendirent très populaire.

[31] *Farruca*: forme d'origine galicienne; elle dérive probablement d'une invention théâtrale ou de variété issue de *zarzuelas* au thème galicien (Molina et Espín 1992: 71). «*Farruca*» est une expression hypocoristique en Galice. Au début du XX^{e} siècle, Manuel Torre en fit sa spécialité et la rendit très populaire.

sur la reprise mélodique de l'antécédent et de son conséquent, tous les deux vers à l'intérieur la *letra*, puis d'une *letra* à l'autre. Cette organisation de la phrase musicale est étrangère à celle du *cante*. Les *tangos* du chanteur sévillan El Titi de Triana comportent également un trait extérieur au *cante* du fait de la répétition stricte du schéma mélodique d'une *copla* à l'autre, exception faite dans les deux cas de celles ayant une fonction musicale conclusive.

Les *tangos* du chanteur gitan de Malaga, El Piyayo, relèvent également du mode majeur qu'ils partagent avec les *guajiras*[32]. Le chant y renvoie par sa structure strophique composée de dix vers, et découpée en quatre et en six vers d'un point de vue mélodique. Les intonations vocales des *guajiras* l'influencent rythmiquement. De même la guitare y fait référence harmoniquement, mais la structure périodique établit le lien avec les *tangos*.

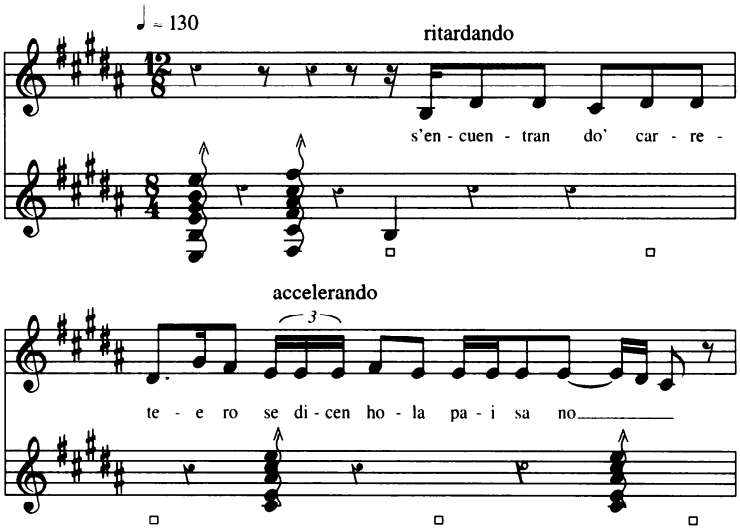


Fig. 5: Deuxième *tercio* d'une *letra por tangos* de El Piyayo.

Le mode majeur peut apparaître ponctuellement avec l'usage du degré V de la tonalité correspondante au premier degré du mode flamenco. Cet emprunt au mode majeur permet de «tonifier[33]» le premier degré du mode flamenco. Il a une fonction modulante à des fins de couleur. Ce procédé se situe généralement à la fin du premier *tercio*, revêtant ainsi caractère suspensif, ce qui donne une impression de

---

[32] *Guajiras*: forme *aflamencada*, issue d'une forme cubaine dite «*puntos guajiros*». *Guajira* est son nom flamenco. Ce terme signifie «le paysan blanc».

[33] Le terme «tonifier» désigne un procédé d'emprunt fugitif à un ton donné en faisant précéder un accord – autre que le degré I – de sa dominante. Cet accord perd ainsi sa fonction première pour jouer le rôle ponctuel de tonique. Ce procédé de modulation à des fins de couleur, courant à l'époque classique, rejoint celui défini à propos du mode flamenco ; le premier degré du mode flamenco perd cette fonction pour revêtir celle de tonique lorsque le premier *tercio* se termine sur un degré V, perçu comme un accord de dominante.

tension. Il est notamment commun aux *bulerías*, aux *bulerías por soleá*... Nous nous éloignons dans ce cas du principe de modulation du langage musical tonal pour rejoindre une autre logique, celle du *cante*, que Pierre Lefranc (1998 : 65) associe à celle du *talwîn* pris au sens élargi de changement de couleur. Ce type de modulation en mode mineur joue le même rôle lorsqu'il s'applique à un *tercio* placé à l'intérieur de la *letra*.

Face à ces traits que nous identifions comme originels aux *tangos* devenus flamencos, hormis les modulations en modes majeur ou mineur à des fins de couleur, d'autres traits semblent dépendre de leur translittéralité ; ils déterminent musicalement certaines formes fondatrices du *cante*, ou issues directement de celui-ci : les *bulerías*.

Caractères hérités du *cante*

Mode flamenco et compás

Le mode flamenco s'organise selon la progression suivante : un demi-ton, un ton (ou un ton et demi), un ton, un ton, un demi-ton, (un ton)[34]. Mi est le degré de référence, mais le mode flamenco est généralement transposé sur un autre degré, afin d'adapter l'ambitus mélodique à la tessiture de l'interprète. L'idée de hauteur absolue n'existe pas dans la pensée musicale flamenca. Le mode flamenco guide la structure mélodique des *tangos,* lorsque ceux-ci ne sont pas interprétés en mode majeur ou mineur.

Au sujet de la structure périodique des *tangos,* nous rejoignons l'analyse de Philippe Donnier : « Alors que la majorité des *compás* correspondent à des cycles rythmico- harmoniques et ne peuvent être identifiés sans la réalisation des accords de guitare correspondants, le *compás* de Tango est d'essence rythmique » (1997 : 136). Le *compás* des *bulerías* partagent la propriété d'être « identifiable sans le recours à la couleur harmonique » (1997 : 137). Ce trait commun à ces deux formes flamencas trouve peut être une explication dans leur rôle de chant festif.

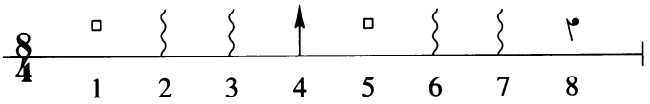


Fig. 6 : *Compás* de type rythmique *por tangos*[35].

[34] Mode flamenco : il apparaît une similitude entre le mode flamenco et le mode dorique (Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Ré-Mi), appelé aussi phrygien dans le jazz. Mais la spécificité du mode flamenco réside dans l'utilisation courante de l'altération ascendante du troisième degré, constituant une seconde augmentée.

[35] *Compás por tangos*: il est présenté en un cycle de percussions en référence à celui proposé par Philippe Donnier (1997 : 136). La texture sonore est mise en valeur à l'aide des signes suivants :

□ = un coup frappé sur la caisse de résonance de la guitare,

↑ = percussion simple des cordes de la guitare dans un mouvement allant du grave à l'aigu,

↓ = percussion simple des cordes de la guitare dans un mouvement allant de l'aigu au grave,

≀ = *rasgueo* ou percussion continue et successive des doigts de la main sur les cordes de la guitare.

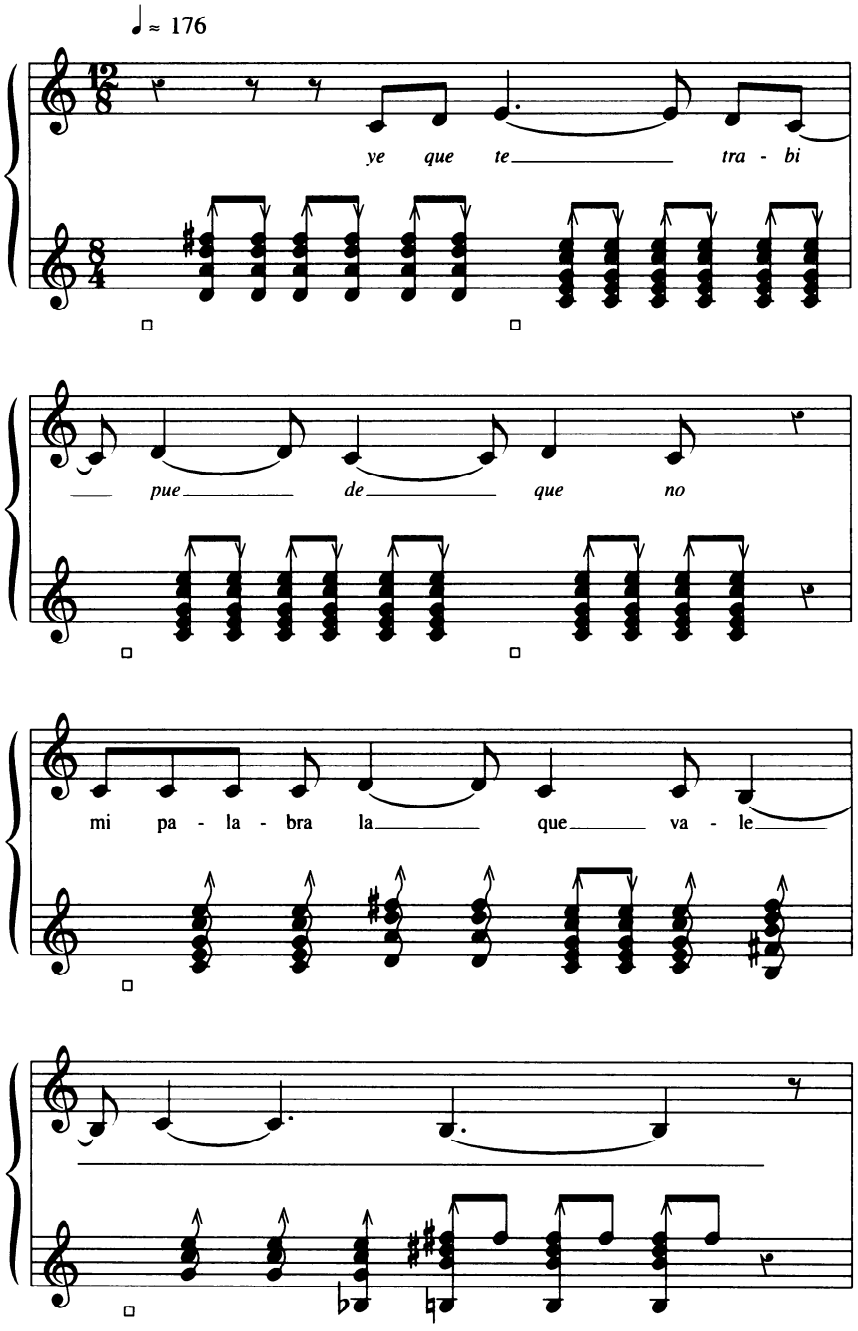


Fig. 7: Dernier *tercio* d'une *letra por tangos* de Jerez de la Frontera. Les paroles en italique sont improvisées par l'interprète Borrico de Jerez.

Tercio *et* letra

Le *tercio* est une phase de la mélodie vocale se déployant sur une partie de la *letra,* synonyme de *copla.* Les flamencos font usage plus spontanément du mot *letra.* Dans les *tangos*, le *tercio* coïncide avec le *compás* sur le modèle des *soleares.* Selon les variantes stylistiques, un décalage du chant intervient, rompant l'attaque symétrique issue de son référent musical. L'attaque se produit en anacrouse après le cinquième ou le septième temps du *compás.* Ce décalage est généralement compensé lors de la reprise des deux derniers vers de la *letra* en quatrain ou dans le dernier vers de la *letra* en tercet. Ce procédé est aussi caractéristique des *bulerías* (Fig. 7).

Un autre trait hérité des *soleares* est la construction mélodique comportant trois phases, Pierre Lefranc met en valeur la structure tripartite du *cante jondo ;* la structuration mélodique des *soleares* en « trois phrases structurales » (1998 : 63) répond à la logique dialectique de la tension, de sa confirmation ou de son exacerbation, et de son apaisement (1998 : 154). Les *tangos* mettent en jeu cette logique musicale à travers :

- une première phase consistant généralement en un mouvement proposant, atteignant soit le second degré du mode flamenco, soit un autre issu de la cadence andalouse IV-III-II-I lorsque le dessin mélodique suit la progression descendante de celle-ci, soit le degré V du mode majeur ou mineur ;
- une deuxième phase suspendant ou renforçant cet effet par un jeu contrasté d'intensité, parfois par une modulation en mode majeur ou mineur ;
- une troisième et dernière phase semblable à un mouvement conclusif se terminant par la tonique du mode flamenco, ou celle du mode majeur ou mineur.

La construction mélodique de chaque *letra* correspond à un dessin mélodique descendant. Elle coïncide avec un jeu d'intensité vocale allant du forte au piano. Cette esthétique participe de la dimension éthique du souffle[36] dans la pratique musicale intime du *cante.* L'idée de *ceñirse,* « amener sa voix à la limite de ses possibilités » (Pasqualino 1998 : 131), signifie pour le chanteur le fait d'atteindre ses limites, notamment celles concernant le souffle. Elle n'est certes pas incarnée par cette forme du fait de sa dimension festive, mais elle influe sur l'appréhension respiratoire de l'exécution des *tangos.*

[36] La dimension éthique du souffle relève d'une appréhension gitane symbolique et culturelle de la respiration. Caterina Pasqualino (1998 : 235-239) apporte un éclairage très précis à cette question. Pour les Gitans andalous, l'inspiration comporte un danger lorsqu'elle est excessive et non contrôlée ; l'air est porteur d'esprits bénéfiques, les *duendes,* et d'esprits maléfiques, les *mengues.* Par contre, l'expiration permet d'expulser l'air vicié présent dans les poumons, afin de se prémunir contre toute malignité. Le chanteur recherche cette purification à travers son émission vocale en concentrant son geste vocal sur l'expiration. Ainsi l'air et le souffle font l'objet de croyances auxquelles le chanteur gitan se réfère lors de l'acte musical. La dimension esthétique rejoint donc la dimension éthique.

***Déconstruction de la* letra**

La déconstruction de la *letra* est une pratique caractéristique du *cante*, particulièrement des *siguiriyas, des tonás* et des *soleares.* Ce principe s'applique également aux *bulerías*. Il consiste à perturber le déroulement du texte poétique chanté jusqu'à le rendre inaudible, afin de privilégier la fusion entre le son musical et le son de la langue. Cet état de transformation de la langue poétique devenue parole musiquée sert la rhétorique de l'affect spécifique du *cante.*

Les *tangos* y sont moins soumis. Mais il semble qu'il y ait une évolution, inaugurée certainement par La Niña de Los Peines, grâce à leur renouvellement stylistique par l'intermédiaire de la transformation des *tientos* en *tangos*, désignée *tangos de los tientos.* Ses interprétations ont peut-être influencé le ralentissement du tempo dans les variantes stylistiques destinées à être écoutées.

D'après notre étude, la déconstruction de la *letra* met en jeu les procédés suivants:

- la répétition des vers, incitant à la variation;
- la pause prolongée après le premier *tercio*;
- un jeu contrasté d'intensité vocale;
- l'inflexion vocale et la modulation vocale[37] situées sur la dernière syllabe du vers des premier et troisième *tercios,* parfois sur l'avant-dernière syllabe ou, plus rarement, sur la syllabe d'un mot placé à l'intérieur de celui-ci;
- l'inflexion vocale et la modulation vocale accompagnées de jeux vocaliques suivant le modèle des *soleares*;
- la présence de quelques lalies[38], sous forme de chevilles[39] placées en début ou en fin des vers situés à l'intérieur de la *letra.* La répétition d'un mot issu du vers peut remplir la même fonction;
- la présence de jeux consonantiques de type *babeo*[40], ou effectués à partir de la syllabe d'un mot.

---

[37] La modulation vocale a deux fonctions: l'une à des fins de couleur lorsqu'elle est placée en fin du premier *tercio* et sur le second *tercio*, l'autre de type enharmonique si elle se situe en fin du dernier *tercio.*

[38] Lalies: terme inventé par Bernard Leblon pour désigner les «interjections ou suites de syllabes sans signification, utilisées dans le chant flamenco pour leur fonction sonore et rythmique. En espagnol «*lalia*» ou «*glosolalia*»» (1995: 158). Elles apparaissent comme support de l'introduction mélodique du chant.

[39] Chevilles: interjections et apostrophes situées en début et/ou à la fin des vers de la *letra.* Elles apparaissent rarement au milieu des vers (Leblon 1990: 149-150).

[40] *Babeo*: Vibrato labial obtenu par la répétition très rapide de la lettre «b».

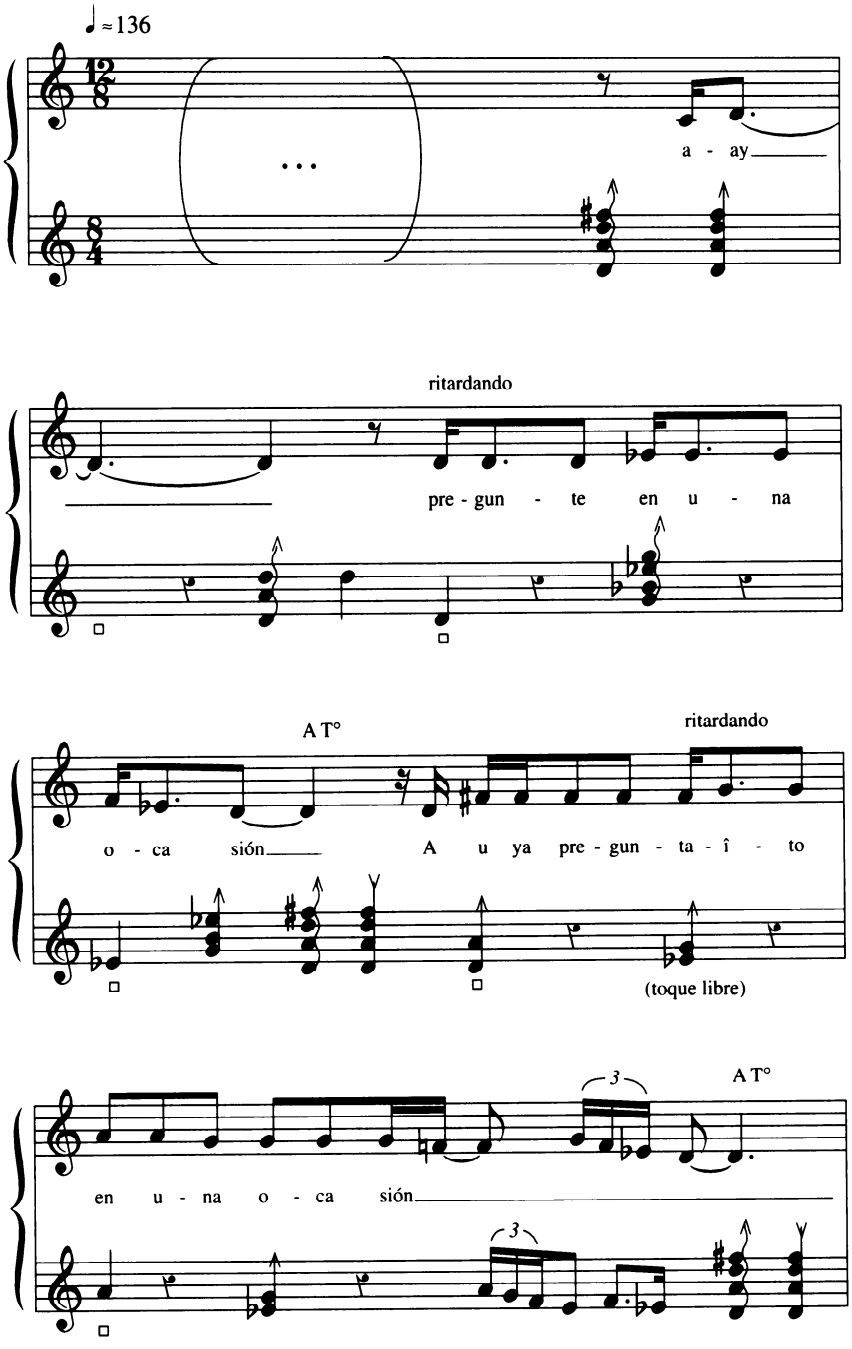


Fig. 8 : Premier *tercio* d'une *letra por tangos* de La Niña de Los Peines.

La translittéralité : proposition terminologique

En analysant le passage des *tangos* flamencos du répertoire professionnel à celui de la pratique musicale intime gitane, il s'agissait de souligner à la fois le statut particulier de cette forme flamenca et la façon dont cette transition s'est déroulée. Une étude du contenu poétique des *letras* et des interprétations au regard des circonstances musicales de nature distincte, permettra d'appréhender l'existence de répertoires différents et le sens du geste musical dans sa dimension esthétique et éthique. La description des divers traits caractéristiques des *tangos*, soit extérieurs, soit issus du *cante,* révèle un des aspects fondamental du flamenco : celui d'être une musique née de la transformation en *cantes* de formes vocales étrangères au flamenco. Notre apport en ce domaine veut s'inscrire en complément des recherches approfondies essentiellement relatives au *cante jondo – les tonás,* les *siguiriyas* et les *solerares* –, réalisées par Bernard Leblon (1990), par Luis Soler Guevara et Ramón Soler Díaz (1992), et par Pierre Lefranc (1998). A la différence de celui-ci, les *tangos* offrent, à travers leurs enregistrements et la réalité musicale actuelle, un témoignage révélateur des étapes constitutives de l'élaboration du flamenco. Ils pourraient contribuer à la compréhension de la formation du répertoire festif au sein de la pratique musicale intime gitane, puisque l'apparition des *tangos* et des *bulerías* est postérieure à ces *cantes.*

Pour rendre compte d'un aspect de la transformation musicale flamenca, il existe le verbe «*aflamencar*». Il désigne le fait d'adapter à une chanson populaire aux origines non flamencas, des traits et des caractéristiques propres au chant flamenco (Ropero Núñez 1984 : 62). Ce sens est courant dans les ouvrages sur le flamenco. Bernard Leblon apporte une nuance à cette définition : «*aflamencado, aflamencada* : se dit d'un chant, d'une chanson, qui a reçu une influence flamenca, ou s'interprète à la façon du flamenco» (1995 : 153). Ces deux significations évoquent deux étapes de la transformation flamenca d'un chant emprunté.

L'une relève du geste musical, donc de l'interprétation. Elle constituerait une première phase potentiellement génératrice soit d'une forme, soit d'une variante stylistique, si le geste est réitéré, puis fixé grâce à son adoption par le groupe. Entre musiciens, cette expression n'apparaît pas, elle peut être remplacée par une équivalente : «*a lo flamenco*». A propos des *tangos,* on dit même qu'il est possible de «*cantar to' por tangos*». Il en est de même pour les *bulerías*. Ce jeu musical issu de l'improvisation s'explique par la seule nature rythmique de leurs *compás* respectifs. Ces deux formes représentent aujourd'hui pour les musiciens flamencos le ferment de l'imagination musicale, alors que le *cante jondo* est le garant de la tradition orale musicale.

L'autre signification est la conséquence de la première phase, car l'application de traits caractéristiques du *cante* à un chant ou à une chanson étrangère à lui, est à l'origine du développement du genre flamenco. Les *tangos* de Triana exécutés par Pepe de La Matrona, sont un exemple de cette deuxième phase relative à l'influence musicale flamenca.

Dans la continuité de cette phase en apparaît une troisième dépassant l'idée d'*aflamencar*. Elle est marquée par la transformation totale du modèle emprunté. Or

il manque un terme pour signifier cette étape du processus générateur du flamenco. Nous proposons de lui appliquer la notion de translittéralité. Nous entendons par là que le passage d'une forme ou d'un répertoire en une forme flamenca, n'est fondé ni sur une adaptation musicale – à laquelle l'expression «*aflamencado*» renvoie – ni sur une transcription musicale, mais sur un réajustement d'éléments musicaux effectué à partir des critères suivants: le mode flamenco, le rythme vocal non mesuré, le dessin mélodique descendant, la tessiture vocale peu étendue, l'intonation, l'ornementation vocale, la modulation vocale, la perception du silence... Ainsi un nouvel espace vocal est déterminé par l'esthétique du *cante* répondant à une conception monodique propre.

La translittéralité résiderait donc dans le transfert d'une forme vocale ou d'un répertoire vocal à un répertoire doté d'une autre configuration: celle d'une interprétation inféodée à l'origine à la technique vocale gitane, élaborée au sein de familles musiciennes sédentarisées en Basse Andalousie, dont est issu le *cante*. Cette interprétation vocale procéderait d'une vision du chant définie par l'expression gitane «*decir el cante*»[41], qui désigne la façon authentique de chanter. Comme le souligne Caterina Pasqualino, «l'interprète se doit de prononcer les paroles à mi-voix, sur le ton de la confidence, un peu comme s'il parlait. De fait les Gitans andalous établissent un lien étroit entre l'oralité et le *cante*, comme si leur parler du quotidien se prolongeait dans le chant flamenco» (1998: 11). Par conséquent, la translittéralité comprendrait également l'idée de réajustement d'éléments poétiques selon les critères établis par Bernard Leblon: le style des paroles et les thèmes (1990: 152-167).

En intégrant le répertoire musical professionnel, les *tangos* constituent une forme flamenca née du processus de réajustements musicaux décrits, issus de la structuration du *compás*, du *tercio*, de la *letra* et de sa déconstruction. Le rôle des chanteurs gitans professionnels semble essentiel dans cette élaboration formelle d'autant plus que certains comme Enrique El Mellizo, Frijones, Manuel Torre..., prolongent cette expérience en créant une forme nouvelle, les *tientos*, directement issus des *tangos*. Cependant ces derniers ne figurent pas dans le répertoire de la pratique musicale intime, à la différence des *tangos*. D'autres formes comme la *farruca* ou le *garrotín*, sont dites hybrides du fait de leur réajustement incomplet relatif notamment à leur dessin mélodique peu modifié et peu propice à technique vocale gitane. Ces chants restent aussi dans le domaine musical professionnel. Devenus flamencos sous l'influence musicale et poétique des *tangos*, ils relèvent seulement du mode d'expression dit flamenco à l'image des chants flamencos spécifiques du seul répertoire scénique. L'adoption des *tangos* comme chant festif de la pratique musicale gitane intime, en fait un chant participant de la vision gitane du monde. La translittéralité des *tangos* est en ce sens accomplie.

[41] Dire le chant.

Références bibliographiques

ALVAREZ CABALLERO Angel
1986 (1981) *Historia del cante flamenco.* Madrid: Alianza Edidorial.

BLAS VEGA José et Manuel RÍOS RUIZ
1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco.* Madrid: Editorial Cinterco.

CARPENTIER Alejo
1985 (1946) *La musique cubaine.* Paris: Gallimard.

DONNIER Philippe
1997 «Flamenco: structures temporelles». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, «Rythmdes»: 127-151.

DONNIER Philippe et MERENGUE de CORDOBA.
1985 *Flamenco, méthode de guitare.* Paris: Billandot.

ESTIVAL Jean-Pierre
1996 «Nouveaux enjeux ou continuité historique? *La rumba,* un exemple afrocubain». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, «Nouveaux enjeux»: 201-223.

ESTIVAL Jean-Pierre et Jérôme CLER
1997 «Structure, mouvement, raison graphique. Le modèle affecté», *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, «Rythmes»: 37-80.

FALLA Manuel de
1972 *Escritos sobre música y músicos.* Madrid: Espasa, Calpe.

FRAYSSINET SAVY Corinne
1994 *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique.* Thèse doctorale.

GARCÍA LORCA Federico
1981 *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard.

GARCÍA MATOS Manuel
1987 *Sobre el flamenco. Estudios y notas.* Madrid: Editorial Cinterco.

LARREA Arcadio
1972 «Sobre el posible origén americano de algunos cante y bailes flamencos». *Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre les Relaciones entre la Música Andaluza, la Hispanoamericana y el flamenco:* Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco: 89-97.

LEBLON Bernard
1990 *Musiques tsiganes et flamenco.* Paris: L'Harmattan/Etudes Tsiganes.
1995 *Flamenco.* Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

LEFRANC Pierre
1998 *Le cante jondo. Le territoire, le problème des origines, les répertoires.* Nice: Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice.
1999 *Le cante: quels répertoires? Quels milieux?* Tiré à part.

MOLINA Ricardo et Antonio MAIRENA
1971 (1963) *Mundos y formas del cante flamenco.* Séville: Libreria AI-andaluz.

MOLINA Romualdo et Miguel ESPÍN
1992 *Flamenco de ida y vuelta.* Séville: VII Bienal de arte flamenco. Cruz Campo.

PASQUALINO Caterina
1998 *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie.* Paris: CNRS Editions.

ROPERO NÚÑEZ Miguel
1984 *El lexico andaluz de las coplas flamencas.* Séville: Ediciones Alfar.

ROSSY Hipólito
1966 *Teoria del cante jondo.* Barcelone: Credsa.

SOLER GUEVARA Luis et Ramón SOLER DÍAZ
1992 *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y de la soleá.* Málaga: Fundación Antonio Mairena.

Référence discographique

BLAS VEGA José
1982 *Magna antología del cante flamenco*. Madrid: Hispavox. S 1 C 66.201.

RÉSUMÉ

Le flamenco n'est pas constitué d'un seul répertoire musical composé par des formes spécifiques de circonstances sociales et religieuses. Né de la pratique musicale intime se déroulant au sein de quelques familles gitanes andalouses sédentarisées en Basse Andalousie, il se métamorphose en genre musical ouvert à toute re-création musicale formelle par le truchement de l'emprunt successif de chants et danses andalouses, espagnoles, latino-américaines. Cette évolution dépend de sa diffusion à travers des répertoires professionnels grâce à la participation de musiciens andalous dès l'apparition des *cafés cantantes*. L'idée de répertoires divers et pluriels s'impose à propos du flamenco. Le *tango* flamenco révèle un des aspects de cette réalité, puisqu'il est le fruit de l'expérience professionnelle de chanteurs et de danseurs, et qu'il acquiert le statut de chant festif au côté des *bulerías* lors des fêtes familiales et des rituels gitans andalous. Son analyse musicale apporte un éclairage sur les différentes étapes du processus de transformation à l'origine du flamenco. Le concept de « translittéralité », que nous proposons, permet de saisir à la fois la question esthétique du réajustement musical d'une forme étrangère en une nouvelle forme originale, dite flamenca, et la question éthique du réajustement culturel et symbolique. Il pose à long terme le problème de l'appréhension du geste musical et du choix des variantes stylistiques, déterminés et guidés par les divers contextes musicaux.

LE RAÏ AUJOURD'HUI
Entre métissage musical et world music moderne[1]

Gabriele Marranci

Le bassin Méditerranéen a été pendant longtemps un centre de rencontre et d'échange culturel, en particulier dans le domaine musical, et de nombreux métissages artistiques s'y sont opérés. Si les anciens métissages demandaient des générations pour prendre pied et transformer un répertoire existant dans un nouveau style, les transformations sont aujourd'hui de plus en plus rapides grâce aux moyens de communication et aux marchés globalisés. Un rôle fondamental dans ce processus a été joué par les immigrés, provenant pour la plupart des pays du sud de la Méditerranée, qui avec leurs espoirs amenèrent leur héritage culturel et musical.

Dans les pages qui suivent, nous observerons un répertoire musical algérien très connu et populaire en France: la musique raï, de plus en plus répandue au niveau international tant elle est proche de la musique de «fusion» et de la world music moderne. Ces dernières années, elle s'est profondément modifiée par rapport à celle qui est jouée et chantée en Algérie. Nous allons ci-dessous examiner les motivations et la modalité du métissage.

L'internationalisation de la musique raï

Avant 1990, la musique raï était peu connue du grand public. Des articles avaient paru dans des magazines français[2], présentant cette musique comme un genre rebelle ou comme le Blues d'Oran qui bouleversait l'Algérie. Peu de gens à Paris se rendaient compte que cette musique exotique était la même qu'on pouvait écouter, depuis longtemps, dans les boîtes de nuit de Barbès (un quartier de Paris à majorité maghrébine).

Avec les immigrés algériens, le raï traversa la Méditerranée et s'installa dans les quartiers à majorité maghrébine où les artistes, dits *cheb* ou, pour les femmes, *chaba*[3], s'exhibaient dans les cabarets parisiens ou marseillais. Des petits magasins

---

[1] Cet article s'appuie surtout sur les recherches menées par l'auteur pendant ses séjours d'étude à Paris dans le quartier de Barbès

[2] *Actuel* 50, 1983; *Actuel* 68, 1985, *Libération* 22 janvier 1986, *Le Matin* 23 janvier 1986, *Le Monde* 24 janvier 1986.

[3] *Cheb* est un mot arabe qui signifie «jeune»; pour l'origine de cette appellation je renvoie à Poulsen (1999: 15).

dédiés à la vente de cassettes de musique raï ouvrirent leurs portes dans les rues de ces quartiers qui, de plus en plus, prenaient les caractéristiques de *hôrma*[4]. Donc, la musique raï, à cette époque, était une musique chantée par des immigrés pour les immigrés.

En 1986 un grand concert de musique raï organisé à Bobigny par la MC93 (Maison de la Culture du 93[5]) changea cette réalité. En effet, on peut considérer ce concert comme le point de départ de ce qui marquera l'internationalisation de la musique raï. Le concert fut une kermesse de quatre jours du 23 au 26 janvier, dans laquelle se sont succédées toutes les plus importantes vedettes de la musique raï comme Cheb Khaled, Cheb Sahraoui, Chaba Zahouania, Cheb Mami, pour ne citer que les plus fameux. Le public était important et varié, y compris de nombreux Français. Les mass-media n'ont pas prêté beaucoup d'attention à l'événement, mis à part le journal *Libération*, qui présenta le concert et en donna un compte rendu, lançant une promotion du raï en France qui dure jusqu'à ce jour. Toutefois, le plus important fut que les *cheb* entrèrent en contact avec les maisons de disques et leurs éditeurs. C'est surtout Cheb Khaled qui saisit l'occasion de ce concert pour contribuer à ce que le raï sorte du ghetto et conquière la scène internationale en parcourant une voie semblable à celle que le reggae avait par exemple déjà suivi.

Avec l'album *Kutche*, Khaled fait ses premiers pas dans cette direction en 1998; mais ce sera avec l'album *Khaled* et surtout avec sa chanson *Didi* que le raï trouvera sa dimension internationale. *Didi* fera danser les Français et les immigrés algérien ensemble et permettra l'accès de la musique raï, pour la première fois, dans les radios françaises; son vidéo-clip sera diffusé à la télévision et acquerra la première place au Top 50 national et une des dix premières au palmarès international.

Ce qu'a été le «Blues rebelle d'Oran» a trouvé en peu de temps sa place dans les rayons des grands magasins comme la FNAC dans la catégorie «Musiques du Monde», même si l'album *Khaled* a été produit par Don Was, déjà producteur d'artistes tels que Bob Dylan, B 52, Rod Stewart ou Elton John. La collaboration avec les grands noms de la pop internationale sera une constante de ce nouveau genre, dont la différence avec l'original algérien n'est pas négligeable. Il y a dix ans que le raï connaît un succès estimable et, comme nous allons le voir, de profonds changements demeurent liés à l'entrée en scène de jeunes issus de l'immigration algérienne, les *beurs*[6]. La musique raï est pourtant toujours vendue dans les rayons de World Music, sous la classification «Algérie», même lorsque c'est Faudel (beur né en France) qui la chante.

La réalité de l'internationalisation du raï est, d'une certaine manière, complexe puisque ce n'est pas tout le raï qui a été internationalisé, mais plutôt sa frange *made in France*, alors que des chanteurs et chanteuses demeurés inconnus du grand public français et international sont très prisés dans leur pays et parmi les immigrés.

---

4 Quartier en dialecte algérien.

5 Numération des Banlieues Parisiennes

6 Beur signifie «arabe» en verlan (langage à l'envers).

Le raï dans l'Algérie d'aujourd'hui

Pour comprendre les profonds changements qui traversent le raï, il faut d'abord se tourner vers sa terre natale. En effet, le raï que nous pouvons rencontrer normalement là-bas, dans les cabarets et les boîtes de nuit, n'est pas *Aïcha* de Khaled ni *Bledi bledi* de Cheb Mami, mais *ghorba ouel hamm* de Bilal ou *Sahrou Sahrou* de Chaba Kheira, par exemple. Comme me l'a rapporté un ami algérien, après le dernier concert de Cheb Mami à Alger, c'est plus l'image d'un Algérien connaissant le succès que ses chansons qui a plu; les jeunes, souvent très démunis, voient en effet la carrière de Cheb Mami davantage comme le symbole d'une réussite possible. Leurs *cheb* ou *chaba* sont de façon générale ceux avec lesquels ils peuvent parler, dont les chansons décrivent leur monde, leurs problèmes (y compris sentimentaux). La communication entre l'artiste et son auditoire est encore très importante en Algérie, autant que le sujet du texte de la chanson et sa structure. Dans son livre *Men and Popular Music in Algeria*, Shade-Poulsen montre le degré d'identification des jeunes Algériens avec la chanson raï, soulignant comment le texte en est un point de départ pour un transfert de leur propre réalité, si bien que le raï «*can be considered a model for the creation of an imagined space in the present.*»[7] (Schade-Poulsen 1999: 120).

Si le texte de la chanson raï a cette fonction-là chez les jeunes Algériens, la musique n'en a pas pour autant un rôle moins important. La musique du raï est née pour faire danser et le rapport avec le corps par la pulsation rythmique est sans doute plus important que la musique elle-même. Pour cette raison, la musique de la chanson raï algérienne se présente de façon simple avec des sons synthétisés plutôt schématiques, où la *derbouka*[8], reproduite par des claviers électroniques permet à un chanteur de se produire seul et aux producteurs d'économiser pour l'enregistrement des cassettes (Schade-Poulsen 1999: 38-74). La cassette reste encore aujourd'hui le moyen plus utilisé pour écouter la musique raï, puisque le CD demeure trop coûteux, et que la cassette est facile à reproduire.

Dans le raï algérien en Algérie, plus qu'une rencontre effective entre genres musicaux, le métissage musical, se produit dans les moyens de production des sons (de plus en plus électroniques) ainsi que dans la formation du style musical, mais en gardant ses caractéristiques au niveau tant textuel que lexical et rythmique. La recherche du chanteur, ou de la chanteuse, n'est pas d'ordre esthétique, comme nous le verrons dans le raï français; elle se situe plutôt au niveau de la communication. En un certain sens, le raï est une forme ouverte et cyclique. En écoutant du raï algérien, on ne peut pas découvrir toutes les clés nécessaires à la vraie compréhension de la chanson, car elles sont souvent cachées, moins dans le texte et les jeux de mots que dans la façon de chanter du *chab*. Le rythme du raï en Algérie est modelé sur la manière de danser des Algériens, dans laquelle les mouvements des pieds sont réduits au minimum alors que le bassin et les mains sont en mouvement. Ceci implique que le rythme soit basé sur des temps binaires et souvent polyrythmiques qui ne s'accordent pas bien avec la manière occidentale de danser.

---

[7] Le raï «peut être vu comme un modèle pour la création d'un espace imaginaire dans le présent»

[8] La *derbouka* est un tambour en terre cuite à une membrane.

Le raï *made in France*

Comme nous l'avons vu, le rapport entre Paris et le raï n'est pas une chose récente. Autrefois, le raï, comme d'autres répertoires musicaux maghrébins, était seulement confiné dans les quartiers à concentration nord-africaine, et la musique qu'on y entendait, à Barbès notamment, était la même que celle du *bled*[9]. Aujourd'hui, la réalité est très différente: si, d'un côté, les petits magasins de Barbès continuent de vendre les cassettes de raï du *bled*, il y a aussi les grands magasins, comme la FNAC, qui valorisent le raï moderne, plus connu des Français. Ce raï est de plus en plus présent à la radio, à la télévision et dans les discothèques; avec le temps, ses chanteurs les plus fameux ressemblent aux stars de la pop internationale. Nous trouvons ainsi cette double réalité d'une musique qui reflète son public ou se reflète sur lui.

Si le raï algérien est, de préférence, écouté par les immigrés, le raï *made in France*, représenté par les fameux Khaled, Mami, Taha et autres Faudel, a une audience plus variée qui va des Français aux jeunes issus de l'immigration algérienne et maghrébine. Les principales modifications par rapport au raï algérien apparaissent dans les domaines suivants:

1. le sujet des textes chantés,
2. le lexique;
3. le rythme;
4. la modalité;
5. le style du chant;
6. la ligne mélodique;
7. le son.

La présentation du produit raï est en outre très différente: si les cassettes, sans textes explicatifs et où les photos des chanteurs paraissent tirés d'albums de famille, sont privilégiées en Algérie ou à Barbès, les CD avec illustrations, explications, textes et photos artistiques sont des prérogatives du raï français. Pour mieux comprendre les transformations du raï, j'aimerais brièvement analyser les points précédents en tenant compte du fait que ce sont nécessairement des généralisations.

- *Les sujets des textes*: ils sont plus diversifiés et développent une histoire qui suit une certaine logique, l'amour n'y étant pas toujours le thème principal.
- *Le lexique*: même si la symbolisation lexicale est encore présente, elle est souvent devenue une simple tournure. De cette façon le lexique a perdu sa fonction.
- *Le rythme*: la polyrythmie n'a plus une fonction essentielle dans la texture rythmique, qui est plutôt devenue un instrument stylistique. Le rythme a été réduit aux exigences des pieds et du sens rythmique de l'Occident. La batterie est l'instrument rythmique prédominant, la *derbouka* en est l'élément exotique.

[9] Mot arabe qui signifie pays, souvent employé par les immigrés pour indiquer leur pays d'origine.

- *La modalité*: l'usage de l'échelle pentatonique a presque disparu, remplacé par la tonalité, avec l'apparition occasionnelle de microintervalles (ils sont très rares dans le raï algérien).
- *Le style du chant*: il est très différent de celui du raï algérien. La pose de voix est plus intense et haute, il y a plus de couleurs (alors qu'en Algérie, le raï a tendance à limiter les variations), les mélismes abondent (les mélodies sont beaucoup plus strictement mesurées dans le raï algérien).
- *La ligne mélodique*: la forme cyclique typique du raï est abandonnée au profit de mélodies plus variées, mieux adaptées à son audience occidentale.
- *Le «son»*: c'est sur ce plan que se situent les modifications les plus profondes; les claviers électroniques algériens aux possibilités sommaires ont été remplacés par les instruments plus sophistiqués de la musique pop actuelle. C'est sans aucun doute à ce niveau que l'internationalisation et le métissage du raï sont les plus évidents.

De Don Was à Sting

La transformation du raï d'un genre populaire local à un genre à diffusion internationale a été rendue possible par la collaboration de quelques grands noms de la pop internationale et de producteurs des maisons de disque les plus en vogue; il suffit de citer Don Was, Jean-Jaques Goldman, Sting, Gilles Millet, Michaël Brook, Philippe Eidel ou, parmi les maisons de production, la Totem Record, Polygram, Virgin, Barclay. Au cours de ces dernières années, l'apport des artistes internationaux s'est considérablement renforcé, jusqu'aux textes, comme dans le cas du tube *Aïcha*, écrit par Goldman pour le fameux album de Khaled, ou de *Khenza* avec les chansons *Derviche tourneur* et *C'est la nuit*, toujours de Goldman.

Le raï *made in France* s'est alors transformé en un champ culturel ouvert aux diverses exigences du marché qui, avec sa «mobilité culturelle» (*cultural mobility*) (Breen 1995: 477) joue un rôle non négligeable. Ce que Breen appelle la «mobilité culturelle» est l'usage stratégique de la musique, de la part des labels commerciaux, destinés à développer de nouveaux marchés de consommation, en créant de nouveaux produits, voire à transformer les précédents. Le raï *made in France* est donc un pur produit commercial, une simple opération de marketing tendant à toucher les trois millions de Maghrébins de souche ou d'ascendance vivant en France, ainsi qu'une audience française en pleine expansion.

Ce point de vue sur le raï «français» est partagé par une grande majorité d'Algériens d'Algérie, mais aussi par de nombreux émigrés. Les beurs, pour leur part, n'interprètent pas la présence d'artistes occidentaux ou de styles musicaux internationaux comme un «trahison» de l'esprit du raï mais plutôt comme une expression de leur double culture. Quant aux Français, ils n'identifient généralement pas le raï, même celui de Khaled, Taha ou Faudel, comme un genre français, et les albums de Khaled avec *Didi*, *Kenza* ou *C'est la nuit* sont toujours classés dans la catégorie des «Musiques du Monde».

Je ne crois pas que le raï *made in France* soit réductible à une simple opération de marketing; comme le nous verrons par la suite, la «mobilité culturelle» du marché a un rôle très important, mais dans une réalité plus complexe dont les Sting, Dons Was ou Goldman ne sont pas des apports indépendants, mais au contraire tributaires des caractéristiques même de la musique raï.

La transculturation musicale dans le raï

Paris, Marseille ou Toulouse sont des villes où la rencontre des cultures (souvent problématique) est très forte, en particulier dans les banlieues et les quartiers de HLM, creusets des différentes ethnies, langues, coutumes et, de toute évidence, musiques. De *Carte séjour* à *Zebda*, les groupes musicaux de ces quartiers illustrent cette réalité, soit par l'origine de leurs membres, souvent de provenances et de nationalités diverses, soit par leur style musical, qui témoigne d'une assimilation des genres musicaux populaires comme le jazz, la soul, le funk, le reggae ou le ska jamaïcain, le raggamuffin, qui fusionnent avec le raï dans ce qui apparaît comme une véritable exigence de communication transculturelle.

Comment le raï, provenant d'un répertoire régional algérien d'origine rurale (Mazouzi 1990; Virolle 1995), urbanisé avec le temps, modernisé par Messaoud Bellemou et Belkacem Bouteldja, puis transformé en musique pop dans les années 1980 par de jeunes Algériens (Daoudi et Miliani 1996), a-t-il pu susciter ces derniers développements?

Le concept de transculturation musicale

Un concept que je crois très important pour comprendre les modalités qui ont permis au raï de de s'adapter aux réalités issues de circonstances sociales, économiques, culturelles et ethniques différentes est celui de «transculturation musicale» (*music transculturation*) énoncé par Margaret Kartomi (1981). Nous pouvons brièvement synthétiser ce concept de la façon suivante:

a) La transculturation musicale n'intervient que lorsqu'un groupe de personnes sélectionne les organisations, les caractéristiques et les principes d'autres cultures musicales pour les adopter.

b) Normalement l'impulsion et le soutien à la transculturation musicale est provoqué par des facteurs extramusicaux.

c) La transculturation musicale doit donner naissance à un nouveau style ou genre musical qui soit accepté dans son intégrité comme représentatif de l'identité musicale.

d) Le processus de transculturation musicale peut s'effectuer en plusieurs phases successives.

Le parcours historique du raï a ainsi été marqué par plusieurs phases de transculturation musicale. En effet, les différents styles ou, pour être plus précis, les différents genres de raï sont nés d'impulsions extramusicales, dont les plus marquantes sont : l'exode rural, le colonialisme français, les rencontres avec les Américains pendant la Seconde Guerre mondiale, l'émigration en France, la naissance de nouvelles générations d'Algériens en France. Chacune de ces phases a produit des auditeurs qui se sont reconnus dans les différents genres de raï et, à chaque fois, ont été le point de départ de nouvelles transculturations musicales, y compris celles suscitées par des artistes comme Don Was ou Sting.

Ces diverses transculturations ne se substituent pas les unes aux autres ; mais, puisque chaque auditoire particulier continue à se refléter dans une phase donnée de la transculturation, on peut donc trouver dans le même lieu, à Barbès par exemple, les divers genres de raï.

Le concept de « groupe sonore »

Les publics du raï sont, comme nous le savons, très variés ; le rôle de l'auditeur est en effet moins passif qu'il y paraît dans les sociétés industrialisées, et il peut même influencer le marché par ses choix. Le phénomène de la transculturation musicale implique qu'un vaste groupe de personnes estiment un nouveau genre musical représentatif de leur identité musicale. Tullia Magrini (à paraître) estime que la principale caractéristique d'un tel groupe – qu'elle désigne du terme de « groupe sonore » (*sound group*) – est sa possibilité d'être transversal par rapport aux catégories ethniques, d'âge et sociales qui peuvent coexister dans un même lieu.

Dans le cas du raï, nous rencontrons des « groupes sonores » plus ou moins homogènes sur le plan de l'ethnie, du sexe, de l'âge ou du statut social ; mais évidement, le plus varié est celui lié au raï *made in France*, composé en majorité de jeunes issus de l'immigration maghrébine et de Français, dont le marché musical joue sur la « mobilité culturelle » (*cultural mobility*) propre à cette transversalité.

Métissage musical ou world music ?

Après avoir observé et analysé les caractéristiques (transculturation musicale, groupes sonores, mobilité culturelle) des derniers développements du raï *made in France*, on peut se poser une question : le rai français est-il alors une musique de rencontre culturelle, autrement dit un métissage musical, ou plutôt de la world music à proprement parler, c'est-à-dire une musique de « fusion » ?

Il n'est pas facile de répondre à cette question ; mais prenant en considération nos observations, nous pouvons affirmer que le raï *made in France* se situe plutôt entre le métissage musical et la world music que directement au sein de la musique de « fusion » vue comme un produit de l'industrie musicale, même dans un cas

extrême comme *Desert Rose* de Sting et Cheb Mami. La capacité de transculturation du raï et les nouveaux groupes sonores sont des référents très importants, non seulement pour les maisons du disque et leur fameuse «mobilité culturelle», mais même pour les musiciens qui travaillent dans un contexte où la rencontre entre cultures est si forte qu'elle va jusqu'à impliquer le langage même.

Nouvelles identités

La redécouverte du raï par les beurs a changé sa nature de deux façons, l'une directe et l'autre indirecte. Pendant la première phase, dans les années 1980, leur identité complexe a orienté le raï vers des zones encore inconnues, en obligeant les chanteurs et les musiciens à prendre en considération les préférences musicales des beurs pour le rap, le reggae, le funk ou la soul. Dans la deuxième phase, les jeunes issus de l'immigration algérienne ont pris en main leurs goûts en matière de raï et, avec Faudel, ont trouvé leur préférence et leur voie dans le marché musical; or Faudel n'est pas appelé à demeurer un cas isolé.

La sociologie a souvent interprété l'identité des beurs comme un véritable Janus identitaire s'étant développé sur la base d'une double appartenance culturelle: d'une part celle des parents, d'autre part celle de la société française. Le marché musical a rapidement saisi que la réalité était beaucoup plus complexe, et que cette vision d'une double culture était réductrice. Je pense que dans le cas de jeunes issus de l'immigration, nous devrions plutôt parler d'une «infra-culture», ou d'une «infra-identité», que Bhabha a appelé *culture in-between* (Bhabha 1996, Bohlman 1999). La caractéristique de ce préfixe «infra» est sa perméabilité aux contacts et, dans le cas de la culture, sa possibilité de développer une forme culturelle propre à partir des cultures des autres; à l'évidence, il ne s'agit pas d'une position facile pour ceux qui la vive.

Le marché musical et le raï *made in France*

Considérant ce qui précède, nous pouvons confirmer que la place du raï se trouve entre le métissage musical et la world music en raison des différents vecteurs qui agissent sur le raï *made in France*, certains étant liés à la transculturation musicale, aux groupes sonores, et à l'»infra-identité» des beurs et donc à l'expression d'une réalité en voie de métissage; d'autres se rattachant à la «mobilité culturelle» du marché et du milieu musical, et donc plus proches de la world music et de la musique de fusion. Aujourd'hui il n'est pas difficile de noter la volonté du marché de phagocyter la musique raï pour l'intégrer à l'industrie de la musique de fusion, ce qui représente un risque partagé par de nombreuses autres musiques non occidentales.

Le récent rapprochement de nombreux beurs à la musique raï algérienne et à d'autres répertoires plus traditionnels du pays de leurs parents, que j'ai pu

constater pendant mon dernier séjour à Paris, est attribuable plus à une perte de référence identitaire du raï français qu'à un véritable retour à une identité proprement algérienne. Autrement dit, le raï *made in France* est en train de s'écarter des exigences de représentation des jeunes issus de l'immigration algérienne, qui sont bien loin d'accepter les politiques d'assimilation, voire même de s'intégrer à la culture et à l'identité française (notion bien différente de celle de «sociétés français») en se dessaisissant de leurs liens avec l'identité algérienne.

La raï *made in France*, un lieu de rencontre identitaire ?

L'image des beurs que donnent la presse française, les mass-media en général et également l'opinion courante des Français d'origine, est loin d'être une vision idyllique. Elle est souvent associée à la microcriminalité, à la dégradation urbaine et au vandalisme. Il y a dans les villes des frontières invisibles, presque imperceptibles tant aux beurs qu'aux Français; les contrôles de police sur ces jeunes sont très fréquents et, à l'inverse, l'image que les beurs ont des Français n'est souvent pas positive non plus: la méfiance est réciproque. Peu de jeunes issus de l'immigration se considèrent actuellement victimes d'un racisme violent et idéologique; ils parleront plutôt d'un racisme indirect et voilé, mais néanmoins réel.

L'Éducation Nationale et la politique française de façon générale appliquent une idéologie claire: celle de l'assimilation et, depuis plus récemment, celle de l'intégration. Ces discours peuvent être vus comme deux formes du même monologue de la société française dirigé vers les beurs, qui en sont les simples récepteurs passifs. L'objectif principal en est leur normalisation. Aucune rencontre n'est toutefois possible sans dialogue, et aucune socialisation ne peut s'opérer sans rencontre entre personnes ou groupes d'identité différente; chacun reste donc de son côté.

Le raï a en partie brisé cette réalité en changeant le sujet agissant: ce sont en effet ici les Français intéressés à la culture des jeunes issus de l'immigration algérienne qui imitent leur façon de danser le raï, qui écoutent les chansons en arabe. Ils entrent ainsi de plain-pied dans ce monde volontiers ressenti comme une «anomalie» de la société française.

Le raï est devenu l'ambassadeur de la culture arabe en France. Il n'est ainsi pas étonnant d'apprendre que, dans un récent sondage[10], Khaled est la personnalité arabe la plus connue. Le raï *made in France* est devenu un véritable lieu de rencontre entre des identités qui s'opposent dans d'autres domaines. Pour la première fois, même les mass-media et les politiques se sont rapprochés des beurs et de leur identité. Le raï a permis une vision profondément différente de la «problématique beur»: de l'assimilation et de l'intégration, elle en arrive à l'acceptation et à la valorisation de certains aspects culturels des jeunes issus de l'immigration. Toutefois, même cette réalité peut cacher, de la part du politique – plutôt réticent à renoncer

[10] Sondage effectué par Ipsos pour l'Institut du Monde arabe et le *Nouvel Observateur* des 7 et 8 novembre 1997.

à une réelle assimilation des beurs – une volonté de type post-colonialiste de contrôler, par l'image du «beur sage», le développement d'une identité acceptable pour une France qui peine encore à accepter sa société multiculturelle.

Conclusion

Le raï s'est profondément transformé ces derniers années par la rencontre avec de nouvelles réalités urbaines et multiculturelles, grâce au marché musical, et surtout à la confrontation avec d'autres genres musicaux. Le concert de Bobigny en 1986 a été le point de départ de ce processus, mettant en contact les chanteurs et chanteuses de raï avec le marché du disque et de la grande distribution musicale. Des collaborations avec les noms les plus célèbres de la pop internationale ont étendu l'audience du raï, tout en éloignant le raï *made in France* de celui d'Algérie. Nous avons vu comment le raï a été marqué tout au long de son histoire par des phénomènes de transculturation musicale, qui ont permis le développement de nouveaux genres correspondant aux réalités présentes dans les espaces culturels liés au différentes identités. Le concept de «groupe sonore» développé par Tullia Magrini a permis de voir les relations entre la musique raï et son audience en soulignant comment l'»infra-identité» des beurs a joué un rôle fondamental dans cette musique. Par la stratégie de la «mobilité culturelle», le marché musical – les labels d'enregistrement – a été le principal moteur de la dernière transculturation du raï. Mais il n'est pas pour autant l'inventeur de ce style, né du métissage musical selon des modalités que nous avons décrites plus haut.

Toutefois, le raï *made in France* est en train se de tourner peu à peu vers la world music, suite à sa réussite sur le marché musical; il est en train de se désireux d'orienter l'attitude des jeunes vers le raï *made in France* – à défaut d'autres genres musicaux – valorisant l'image du «beur sage» susceptible d'être accepté pour la société française. Le raï apparaît donc comme une forme culturelle ouverte sur des possibilité de plus en plus larges.

Bibliographie

BHABHA Homi K.
1996 «Culture's In-Between». *In* Stuart Hall and Paul du Gay ed.: *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

BOHLMAN Philip
1998 «The Shechinah, or the feminine sacred in the musics of the Jewish Mediterranean». *Music & Anthropology* 3 [http://research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/ma_ind3.htm].

BREEN Marcus
1995 «The End of the World as we Know It». *Cultural Studies* 9(3): 437-503. London: Routledge.

DAOUDI Bouziane et Hadj MILIANI
1996 *L'aventure du Raï: musique et société*. Paris: Seuil.

KARTOMI Margaret J.
1981 «The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of terminology and concepts». *Ethnomusicology* 2: 227-249.

MAGRINI Tullia
(à paraître) «From music makers to virtual singers: new music and puzzled scholars». *In* David Gree, Ian Rumbold and Jonathan King eds: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, and Future*. London: Oxford University Press.

MARRANCINI Gabriele
1999 *La musica raï: una diaspora sonora attraverso il Mediterraneo.* Thèse, Université de Bologne.
(à paraître) «Identities in question and musical representation: the case of Algerian Raï music in Paris» *Music & Anthropology* 5.

MAZOUZI Bezza
1990 «La musique algérienne et la question Raï». *La Revue Musicale* 418-20.

SCHADE-POULSEM Marc
1999 *Men and Popular Music in Algeria: the Social Significance of Rai.* Austin: University of Texas Press.

VIROLLE Marie
1995 *La chanson Raï.* Paris: Karthala.

RÉSUMÉ

L'article observe les derniers développements de la musique raï en France fortement teintée de métissage musical en cherchant à pénétrer les modalités et les raisons qui ont incité la musique raï française à s'éloigner aussi profondément de ses racines. A partir de la description du raï aujourd'hui en France en parcourant les phases les plus importantes, l'article souligne l'apport donné au raï par de fameux artistes de la pop internationale et le rôle des maisons de disque dans la promotion du raï *made in France* au niveau international. Le concept de «transculturation musicale» (*musical transculturation*) de Margaret Kartomi, et celui de «groupe sonore» (*sound group*), développé par Tullia Magrini montrent comment le raï français s'est si fortement métissé. L'article prend en considération le rôle du marché musical et de ce que Mark Breen définit par «mobilité culturelle» (*cultural mobility*) en la déterminant comme un des facteurs principaux de la transculturation ultime du raï. Pour conclure, l'auteur se demande si le raï *made in France* peut être un lieu de rencontre culturel possible entre des identités aussi différentes que celles des beurs et des Français.

MUSIQUE DE MÉTISSAGE PAN-BALKANIQUE EN ROUMANIE[1]

Speranţa Rădulescu

Dans les années 1970, pendant les fêtes populaires du Sud de la Roumanie, on entend une musique d'ensemble (*taraf*) d'un style plutôt incertain, qui joue dans un espace sonore délimité par trois repères: la musique de faubourgs de Valachie (province située entre le cours inferieur du Danube et la branche meridionale des Carpates), la musique rurale et urbaine du Banat (province jouxtant la frontière serbo-roumaine) et la «*novocomponovana narodna muzika*» de Yougoslavie (Broughton et al. 1994: 83). Cette nouvelle musique est interprétée par des *taraf* à composition renouvelée, comprenant, grosso modo, des trompettes, des *taragot*[2], des saxophones, des synthétiseurs et des instruments de percussion, le tout amplifié par des sonorisations d'habitude minables. Cette musique semble être le fruit d'une modernisation un peu déviante et barbare des musiques populaires rurales et urbaines. Les uns l'appellent «musique du Banat», les autres «musique serbe».

Une musique à identité ambiguë

Vers les années 1980, la dite musique «du Banat» ou «serbe» s'éloigne de toutes les musiques existantes ou connues. La plupart des Roumains la considèrent, et la nomment déjà avec conviction, soit «serbe», soit «tsigane», en indiquant par ce fait qu'elle n'est pas tout à fait «la leur». Pourtant les musiciens professionnels d'un certain âge sont d'avis qu'elle est, en réalité, une «musique de *lăutar*[3]» (*muzică lăutărească*): ce qui signifie qu'ils ne s'empressent pas de l'attribuer à l'ethnie tsigane dont ils font souvent partie, mais préfèrent lui trouver une origine du côté de la corporation professionnelle des *lăutar*, qui est en majorité tsigane, mais pas totalement. Cette

---

[1] Ce texte a été présenté sous une forme légèrement abrégée lors du colloque international «La diffusion des musiques du monde», organisé à Paris du 15 au 17 mai 1998 par Zone Franche, l'Institut du Monde Arabe et l'Université de Bourgogne.

[2] Le *taragot* est un aérophone en bois à anche simple, un peu plus grand et nettement plus sonore que la clarinette, dont le timbre se rapproche de celui de la *zurna* balkanique. Inventé par un Hongrois il y a environ un siècle, le *taragot* est utilisé depuis quelques décennies surtout par les musiciens paysans roumains du Banat.

[3] Les *lautar* sont les musiciens professionnels ou semi-professionnels des milieux populaires ruraux et/ou urbains.

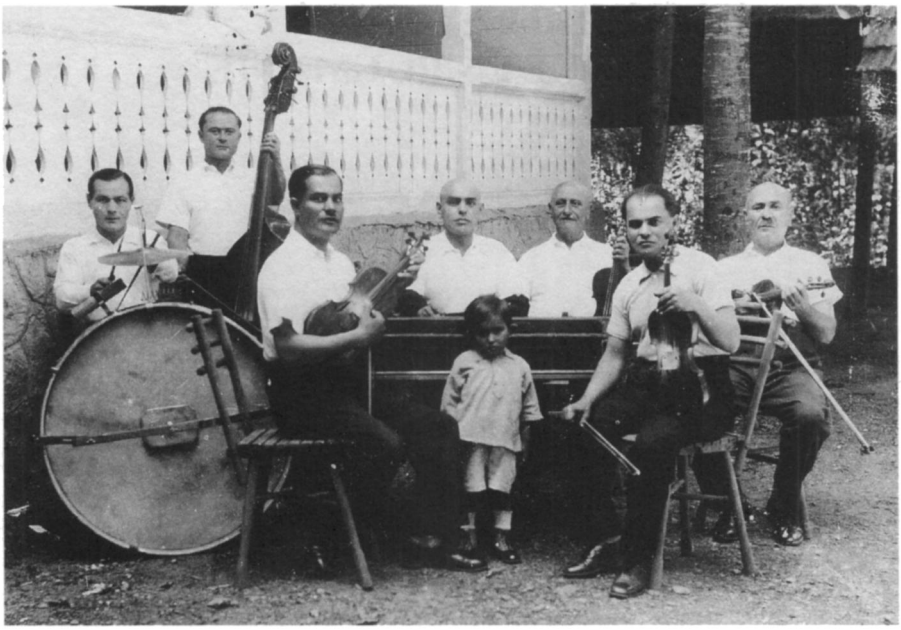


Fig. 1: Musiciens de Bucarest. Photo: Archives du Musée du paysan roumain, vers 1930.

musique connaît un succès apparemment extraordinaire; elle se répand rapidement vers le nord et vers l'est, commençant même à pénétrer les régions roumaines les plus conservatrices: la Transylvanie et la Bucovine. Les Roumains croient qu'elle a été «importée» du Banat serbe[4] par les *lăutar* qui franchissent souvent la frontière pour jouer aux fêtes de noces de leurs voisins. Ceux qui s'y rendent fréquemment confirment qu'en Yougoslavie on joue et on chante «la même musique», mais avec des vers en langue serbo-croate. Les Roumains, qui se déplacent rarement à l'étranger, estiment que la nouvelle musique ne peut leur venir que de là-bas – car il va de soi qu'elle doit nécessairement «venir» ou «être importée» de quelque part, tout comme un objet physique. Pourtant, les voyageurs les plus assidus remarquent avec étonnement que les Serbes croient cette musique originaire du Banat roumain! Avec ses rythmes rappelant ceux de la pop et du rock, elle est considérée par les jeunes habitués de musique légère et de musique disco comme moderne, urbaine et prestigieuse. Dans les fêtes de noces de certaines régions campagnardes, la musique banato-serbo-tsigane remplace la «musique légère», celle qui, normalement, coexiste depuis trois décennies – en position d'infériorité – avec la musique traditionnelle.

La musique «serbe» ou «du Banat» – peu importe l'étiquette – n'est jamais gravée sur disques ni diffusée à la radio et à la télévision[5]: conformément aux

[4] Le Banat est divisé en deux parties par la frontière: le «Banat roumain» et le «Banat serbe».

[5] A cette époque, les cassettes sont encore plutôt rares.

exigences politiques, les médias roumains doivent se consacrer exclusivement au «folklore» officiel. Les personnes qui gravitent autour du pouvoir disent même qu'«elle est mal vue». Pour leur part, les intellectuels la considèrent odieuse et n'y prêtent pas attention. (A l'exception de ses élites, la classe intellectuelle roumaine a toujours été plutôt indifferente à la culture populaire.)

Une musique «politiquement incorrecte»

Après 1980, la mode de la musique banato-serbo-tsigane bat son plein. A Timisoara (la principale ville du Banat roumain) et alentour surgissent des studios pirates, aménagés dans des caves secrètes, où des musiciens-*lăutar* (surtout de ceux qui entretiennent des rapports troubles avec les autorités) l'enregistrent alors que des promoteurs clandestins se chargent de la multiplier de façon rudimentaire pour la distribuer sur le marché noir à des prix «exorbitants» (l'equivalent approximatif de 15 à 20 US$ la cassette). Depuis que les cassettophones sont devenus plus accessibles au commun des mortels, cette musique jaillit de partout: les chauffeurs la diffusent dans leur bus, les petits commercants au marché, les paysans les jours de fête sur leur véranda, les citadins dans leur appartement HLM (pour le bonheur ou le malheur des voisins) et les jeunes gens l'«emportent» dans leurs promenades dominicales. Les samedis soirs et les dimanches, elle est pratiquement inévitable, tant elle surgit et vous agresse de presque partout. La plupart du temps, cette musique partage avec la musique folklorique officielle le rôle de musique d'ambiance.

Au moment où la popularité de cette nouvelle musique prend des proportions significatives, les dirigeants communistes de l'époque réagissent. Les idéologues et les activistes du parti, censés «résoudre ce problème», sont alarmés pour deux raisons: 1. créée sans leur accord ni leur bénédiction, cette musique s'avère incontrôlable, donc dangereuse; 2. qu'elle soit serbe, tsigane ou des faubourgs, elle est en tout cas «étrangère» et, en tant que telle, porte atteinte à la «spécificité nationale»: il s'agit, naturellement, d'une fausse spécificité, forcément paysanne, construite et promue par les médias, que tout Roumain est censé défendre (sous-entendu: du défi de ceux qui la mettraient éventuellement en doute) et dont il doit être fier. Sur ordre des chefs du parti unique, la presse déclenche une virulente «campagne de décontamination du folklore» soutenue par une bonne partie des spécialistes (ethnomusicologues et folkloristes). La campagne est suivie de «mesures» administratives dirigées contre les interprètes qui colportent «la musique polluée». La milice, qui est autorisée à surveiller leurs performances publiques, a le devoir de leur imposer des amendes, ou même de suspendre leur permis de libre pratique du métier. On ignore comment «la milice» peut décider si la musique est purement roumaine, «serbe», «tsigane», ou «polluée» c'est-à-dire politiquement incorrecte. Mais peu importe: aucun *lăutar* n'est puni, car des pots de vin bien placés aident les serviteurs du pouvoir à comprendre «comme il faut» la musique de noces.

Une musique qui fait irruption

Après 1989, tous les interdits sont levés d'un coup. Les maisons d'édition privées, à peine constituées, se pressent d'enregistrer la nouvelle musique sur des cassettes et d'en saturer le marché. La musique est d'autant plus appréciée qu'elle avait été pourchassée auparavant[6]. Dès que la tentation du «fruit défendu» s'évanouit et que le pouvoir d'achat de la population diminue, la production et la consommation baissent, mais elles restent toujours élevées. Dorénavant, les organisateurs des fêtes populaires engagent des musiciens capables de la produire. Pour faire face à cette exigence, les jeunes *lăutar* apprennent à toute vitesse à jouer de nouveaux instruments et répertoires. Les vieux, incapables de se recycler, se sentent durement menacés par leurs cadets – surtout par les Roumains, nouveaux-venus dans le métier. Le *taraf* de noces, ensemble musical populaire, change au point de devenir méconnaissable: il conserve éventuellement son ancien noyau instrumental (constitué, selon les régions, de violons, de cymbalums, d'altos, d'accordéons et de contrebasses), mais transforme tout le reste en section mobile, dans laquelle les instruments «classiques» sont ou peuvent être remplacés par les instruments au goût du jour. Dans sa formule «conservatrice», le *taraf* continue d'assurer la musique strictement rituelle et celle des cortèges; dans sa formule «modernisée», il exécute, pendant les grands repas nuptiaux, des pièces du répertoire traditionnel, mais surtout de la musique en vogue. Au Nord de la Roumanie, dans le pays de l'Oach, le *taraf* traditionnel local reste intouché, mais il se voit doublé d'un ensemble soit disant «urbain», les deux formations jouant alternativement la musique du pays et la *muzică domnească* ou «musique des Messieurs», appellation suggérant que, avant de regagner la campagne, celle-ci a fait un «détour» par la ville, pour se rafraîchir et se mettre en accord avec la vie contemporaine.

Une musique tsigane?

Une partie des *lăutar* de tout âge, mais surtout les vieux, se sentent oppressés par la nouvelle musique. Les efforts consentis pour s'y accomoder les fatiguent, dans la mesure où elle s'écarte sensiblement de la musique qui leur est familière et où ses transformations se succèdent à un rythme vertigineux, presque insoutenable. Juste après 1989, elle traverse une période «turque»: les commerçants roumains découvrent en Turquie (pays béni qui n'exige pas de visa d'entrée et qui est donc fort visité par les Roumains!) une musique semblable, qu'ils «emmènent» à la maison sous forme d'échantillons-cassettes et qu'ils font imiter par les musiciens autochtones qui la remodèlent en effaçant l'empreinte turque – d'ailleurs pâle, sinon illusoire. Au bout de quelque temps, les gens se rendent compte une fois de plus qu'ils ne savent pas comment la dénommer. Leur confusion s'accroît à mesure que certains

[6] Ses détracteurs – intellectuels et pseudo-intellectuels – continuent cependant de la considérer comme «polluée» et «bâtarde».

d'entre eux multiplient leurs voyages dans les Balkans et remarquent qu'en Bulgarie, en Grèce et dans tous les pays de l'ex-Yougoslavie on retrouve des musiques très apparentées à leur musique «du Banat»/«serbe»/«turque»[7]. Les Roumains utilisent encore ces qualificatifs, mais ils commencent à s'orienter avec plus de confiance vers celui de «tsigane», en évitant ainsi toute précision concernant ses origines: les Tsiganes viennent de partout et de nulle part, ils sont présents partout dans les Balkans, ils sont partout les musiciens des «autres». Une partie des dirigeants Rom «empereurs» (sic), «rois» (sic), boulibaches, chefs de partis politiques ou tout simplement leaders d'opinion incitent leurs sujets ou leurs membres à se l'approprier et à la promouvoir par le truchement des ensembles folkloriques tsiganes. Leur propagande – ou peut-être les changements «naturels» survenus dans un climat idéologique rafraîchi – porte ses fruits: les Tsiganes s'emparent résolumment de la nouvelle musique, qui leur correspond suffisamment pour qu'ils essaient d'en faire une musique emblématique de leur ethnie. Parfois, au cours de leurs fêtes, ils ne chantent, ne jouent ni n'écoutent rien d'autre. Cette musique paraît être devenue proprement «tsigane». Mais les *lăutar* âgés, qu'ils soient roumains ou tsiganes, s'entêtent à l'appeler *muzică lăutărească*. De leur côté, quelques dirigeants Rom commencent à exprimer des réserves à son sujet. Ce qui les inquiète le plus, c'est son éclectisme un peu trop frappant, trop dépersonnalisant. Quelques jours avant que j'écrive ces lignes, j'ai entendu à la télévision un leader rom, fort autorisé en matière musicale (fils d'un violoniste «classique», lui-même violoniste), déplorant les accents orientaux qui mettent en danger la pureté et la spécificité de la vraie musique tsigane. Il s'agit d'un fait «normal» dans la société post-communiste de Roumanie: les victimes de la purification ethnique de l'ancien régime aspirent à leur tour à la «purification ethnique» de leur musique – une musique qui, à vrai dire, est à peine en train de se modeler. L'attitude du chef tsigane est partiellement due à son éducation, forcément redevable à l'idéologie nationaliste-communiste; mais, à mon avis, elle a aussi d'autres explications: elle indique d'une part que les rapports de cette musique avec l'ethnie tsigane ne sont pas tout à fait dépourvus d'équivoque; d'autre part, elle reflète bien le désir justifié des Tsiganes de ne pas devenir les victimes d'une discrimination positive, leur imposant de revendiquer des biens qu'ils ne sont pas encore prêts à assumer.

Il y a six ans, en Suisse, un autre leader tsigane de Roumanie, sociologue instruit, intelligent et large d'esprit, déplorait le fait que les medias occidentaux, dans leur enthousiasme pour les Rom récemment redécouverts et hautement valorisés, ont tendance à faire passer n'importe quelle musique roumaine pour de la musique tsigane, ce qui n'est pas seulement faux, mais aussi un peu désagréable, tant pour les Tsiganes que pour les Roumains. (Il se référait surtout à la musique du fameux ensemble «Taraf de Haïdouk», qui s'est vue attribuer le qualificatif «tsigane» dont elle ne pourra jamais se débarrasser.)

---

[7] Dans chacun de ces pays, on peut noter la tendance à attribuer une origine étrangère à cette musique. En 1995, par exemple, un de ces «tubes» passait pour être serbe en Roumanie, et roumain en Bulgarie.

Fig. 2: Musiciens tsiganes du Banat. Photo: Arad, 1956

Une musique-miroir du présent

Par rapport aux musiques traditionnelles encore vivantes en Roumanie, la musique «du Banat», «serbe», «turque», «tsigane» ou «polluée» est excessive sous tous ses aspects. Elle étale des timbres mordants ou, au contraire, excessivement doux, mais toujours ostentatoires et, qui plus est, déformés par des sonorisations de qualité médiocre; des rythmes plutôt inhabituels, que les gens identifient comme «orientaux» (le sont-ils vraiment?); des lignes mélodiques plates, répétitives, inexpressives; des accompagnements harmoniques construits de manière fantaisiste, mais d'un goût précaire; des vers prosaïques, voire licencieux. Elle est cependant fermement ancrée dans le présent, dans la vie quotidienne des gens des villages et des villes. Les textes de ses chansons parlent obstinément de la vieille petite maman, abandonnée dans sa maison au fond du hameau par ses nombreux enfants émigrés en ville (près de la moitié des habitants des villes de Roumanie

sont nés à la campagne, méprisent le village, mais ressentent une vive nostalgie à son égard); ils traitent aussi de «sponsors», d'affaires, de tricheries, de bagnes, de procès et de pots-de-vin passés aux juges; ou encore des idéaux de vie du Roumain ordinaire (fêtes, nourriture abondante, femme fidèle et respectable, amante volcanique, enfants et téléviseur en parfait état de marche); d'histoires d'amour aux relents de feuilletons sud-américains. En voici un exemple, parmi les plus communs:

« Stinge, fă, telecomanda	«Coupe la télécommande
Că s-a termenat 'Cassandra'[8]	Car le film 'Cassandra' vient de finir
Bine că s-a termenat	C'est bien qu'il soit fini
Că mă lăsai nemâncat!»	Sinon tu me laisserais crever de faim!»

La musique est souvent parsemée de passages virtuoses improvisés, libres, spontanés et pleins d'énergie. Sous l'angle de la vitalité et de l'authenticité de l'expression, elle est tout le contraire de la musique folklorique («décente», «conforme» à la perspective de l'esthétique officielle, feignant l'optimisme, rigide, menteuse et dépourvue de force réelle), qui poursuit sa destinée grise mais pérenne. Par sa vigueur, sa grossièreté et son exubérance, la nouvelle musique est en accord avec la vie des Roumains d'aujourd'hui: rien de plus naturel que son succès, même si ce dernier demeure plutôt superficiel, comme nous allons le voir. Les citadins cultivés la détestent de tout cœur et la trouvent ignoble. Leur animosité a des raisons tout d'abord esthétiques; mais elle est en outre motivée par un profond mépris pour la musique populaire en général, disqualifiée à cause de son chauvinisme et de ses longs compromis avec le pouvoir politique, et aussi par le fait qu'elle est jouée surtout par des Tsiganes, par l'aversion pour les faubourgs sordides et humiliants dans lesquels, en définitive, ils vivent également, etc.

Une musique globalisante

La nouvelle musique a une identité ethnique confuse, ou plutôt multiple, qui ne peut être comprise que par référence à l'espace balkanique dans son ensemble. Selon les circonstances, son style peut faire pencher la balance vers celui de l'une ou de l'autre des musiques nées dans ce périmètre: la serbe, la turque, la roumaine, la macédonienne, etc. Souvent, elle emprunte massivement des traits prélevés aux musiques traditionnelles d'une région tout en conservant une certaine ambiguïté relative à ses origines. Pour toutes ces raisons, elle pourrait être définie par le syntagme «musique de métissage pan-balkanique», que j'utiliserai pour la nommer dans les lignes qui suivent.

La musique de métissage pan-balkanique se présente sous deux formes voisines, aussi importantes l'une que l'autre: la première, interprétée «sur le vif» lors des fêtes de noces, et la seconde, «normalisée» (c'est à dire transformée en bien de

[8] «Cassandra» est un feuilleton à succès récemment diffusé sur l'une des chaînes de télévision roumaines.

Fig. 3: Janiaka Nolov et ses musiciens au restaurant Jaristea. Photo: Valeriu Radulescu.

consommation). Elle englobe souvent, dans des proportions variables, des éléments rythmiques et de timbre empruntés à la musique pop-rock. Si elle n'était pas créée et interprétée par des *lăutar* ignorant totalement l'écriture musicale, elle pourrait être considérée comme de la *world music*. D'ailleurs, les similitudes des deux musiques – similitudes qui s'étendent jusqu'à leur fonction de musique d'ambiance et leurs couleurs sonores nécessairement artificielles, électroniques – ne sont pas négligeables et mériteraient un jour un examen plus attentif.

A ses débuts (les années 1970), la musique de métissage paraît encore procéder de l'effet de modernisation «naturelle» à laquelle s'expose toute musique de tradition orale. Plus tard, il devient de plus en plus clair que cette modernisation – nettement plus agressive que dans le passé – a engendré une musique différente, que ceux qui s'en servent reconnaissent comme distincte et pour laquelle ils cherchent un nom approprié. La musique de métissage voit le jour dans le contexte des fusions culturelles en cours partout dans le monde. Elle peut être considérée comme le produit régional, propre au périmètre sud-est-européen, de la globalisation musicale; une globalisation qui va étrangement à contre-courant de l'intolérance ethnique dont les Balkans sont le théâtre, y compris par des conflits ouverts et des guerres civiles fratricides. Cette globalisation se développe sur fond de réceptivité accrue à toutes les musiques populaires du monde, y compris celles des Balkans en ce qui concerne la culture populaire européenne.

Dans les pays ex-communistes, la musique de métissage pan-balkanique prend corps en opposition à la musique folklorique officielle, figée, prévisible, triomphaliste et sans éclat. Les chercheurs américains qui l'ont étudiée la considèrent à juste titre comme une forme de résistance populaire masquée à l'oppression communiste, un prélude symbolique aux changements politiques qui auront lieu par la suite (voir Slobin 1996). Elle s'oppose aussi aux musiques traditionnelles ethniques / régionales / locales, dont elle se nourrit pourtant, mais qu'elle tend à détrôner.

Comment cette musique est-elle apparue? La question n'est pas banale, compte tenu du fait que la Roumanie et la Bulgarie ont vécu quelques dizaines d'années dans un isolement presque total. On pourrait y répondre par un livre consistant, ayant comme préambule les rapports entre les musiques balkaniques au cours des siècles, et surtout au XX[e] siècle. Le label que je lui ai apposé est-il correct[9]? Je n'en suis pas sûre. Ne s'agirait-il pas plutôt simplement d'une « musique tsigane » ? Il est vrai que les musiciens tsiganes ont contribué de manière décisive à sa création et à sa diffusion. Mais il est clair qu'ils ne l'ont pas modelée uniquement à partir de leurs goûts, sans tenir compte des besoins et des exigences des communautés majoritaires auxquelles elle était et demeure destinée en priorité. On ne peut en outre pas ignorer le fait que les Tsiganes se l'approprient jusqu'à la considérer pratiquement comme un étendard ethnique. Les ethnomusicologues voulant afficher une attitude politiquement correcte évitent de mettre les sources de cette musique en corrélation avec une ethnie déterminée (ce qui est sage); toutefois, ils laissent entendre, lorsqu'ils se réfèrent à son contexte, qu'elle serait tout de même tsigane : cette opinion demeure à mon avis discutable. Il n'est cependant pas exclu qu'elle s'avère justifiée dans un futur plus ou moins proche. Dans l'intervalle, je me permets de rester sur ma position, en considérant que cette nouvelle musique est aujourd'hui une musique de métissage pan-balkanique. Au moins deux raisons justifient ma prudence : la circonspection des Rom, musiciens ou non, qui hésitent à la revendiquer et / ou de s'identifier entièrement à elle, et l'empressement avec lequel les Roumains xénophobes – qui la méprisent – l'attribuent aux Tsiganes.

Une musique contestée

Cette musique et son succès fulgurant déclenchent en Roumanie des réactions de révolte et de résistance, liées ou non à la doctrine nationale-communiste et au comportement culturel qui en découle.

Ses adversaires les plus farouches sont les gens impliqués dans la diffusion de la musique folklorique officielle : les chefs d'orchestres populaires, les réalisateurs de spectacles et d'émissions de radio et de télévision, les activistes culturels, les

[9] La seule confirmation m'en est venue de la part de l'ethnomusicologue finlandais Vessa Kurkela, au cours d'une conversation informelle (1996).

producteurs de disques des éditions d'État, la plupart des fonctionnaires du Ministère de la Culture, etc.: en d'autres mots, les ex-apparatchiks de la culture communiste. Pour ceux-ci, la musique de métissage pan-balkanique (qu'ils appellent «tsigane» pour la disqualifier de façon plus efficace) est impure et condamnable en tant que telle, parce qu'elle ruine la soi-disant «spécificité nationale» que tout brave Roumain se doit d'aimer et de cultiver avec une ardeur toute patriotique. Chaque fois que l'occasion se présente – et pour eux, elle est fréquente car ils dominent encore les médias –, ils se lancent dans de vigoureuses diatribes contre cette musique, ses auteurs et ses colporteurs.

Les interprètes médiocres de musique folklorique «officielle» y sont tout aussi opposés: pour arrondir leurs fins de mois, ils la joueraient et la chanteraient volontiers au cours des fêtes de mariage; mais, comme ils ne trouvent pas d'employeurs, ils se plaisent à jouer le rôle des artistes clairvoyants et responsables qui refusent de contribuer à la destruction de la «vraie musique roumaine». (Les vedettes se taisent: interpréter les deux types de musique – qui ne sont d'ailleurs pas incompatibles – satisfait en même temps leur aspiration à la «gloire» nationale et leur désir de bien gagner leur vie.)

La troisième catégorie de contestataires est constituée de gens âgés, paysans et citadins des faubourgs de partout, pour qui la musique de métissage demeure quelque chose de plus ou moins étranger, inconfortable et fatigant. Lors des fêtes communautaires auxquelles ils prennent part, ils demandent parfois avec insistance aux *lăutar* de jouer leur musique, «notre musique, la musique de chez nous».

Enfin, les contestations les plus dignes d'être prises en considération proviennent des musiciens traditionnels de valeur. Pour eux, l'exécution de la musique de métissage est dégradante et même nocive, parce qu'elle affecte la qualité de leur chant ou de leur jeu instrumental; sans parler du fait que, depuis son apparition, ils se voient «injustement» concurrencés par des *lăutar* au talent dérisoire, mais sans scrupules, prêts à jouer n'importe quoi n'importe comment pour de l'argent. (Il n'y a pas de doute que la nouvelle musique, moins complexe et moins difficile a exécuter que «l'ancienne», ouvre largement la voie aux imposteurs.) Les *lăutar* réputés profitent souvent de leur prestige personnel pour imposer a leurs auditeurs, ne serait-ce qu'une partie de la «vraie» musique d'autrefois. Certains poussent la probité jusqu'à refuser des engagements dans les villages où ils seraient contraints de ne jouer que de la musique de métissage. Les autres se résignent en soupirant à jouer «ce qu'on leur commande». D'autres encore ont trouvé une façon assez habile d'y échapper: ils jouent sérieusement la musique traditionnelle locale et se bornent à diffuser des cassettes de musique métissée. Leur tricherie est quelquefois acceptée car leurs employeurs et leurs invités, très exigeants en ce qui concerne l'exécution de la musique traditionnelle, sont beaucoup plus tolérants lorsqu'il s'agit de musique «actuelle».

Une musique à double jeu

La plupart des non-musiciens n'ont pas d'opinion claire et nette sur la nouvelle musique. Au premier abord, ils déclarent qu'ils l'aiment de tout cœur. Pourtant, il est hors de doute qu'ils y sont attachés parce qu'elle leur permet de s'affirmer modernes, urbains, ouverts – de vrais «*winners*», pour emprunter une expression américaine qui commence a se répandre en Roumanie. Ils l'écoutent distraitement, comme par obligation, ou la diffusent à tue-tête en fond sonore de leurs conversations. Cette musique paraît d'ailleurs inhiber toute réaction corporelle en eux. «Dès que le taragot se met à jouer, les gens cessent de danser», dit un musicien du Pays de l'Oach, un «spécialiste» de la musique de métissage. Par contre, quand les *lăutar* reprennent leurs violons, altos, cymbalums et contrebasses, les mêmes gens s'éveillent et réagissent avec une implication émotionnelle et physique immédiatement perceptible. Les «Fêtes de la Musique Paysanne», organisées chaque été à Bucarest par le Musée du Paysan, le montrent de manière frappante. Les habitants de la capitale, en bonne partie des campagnards récemment immigrés, ont d'habitude honte d'afficher leur passion pour la musique rurale – musique reliée à un mode de vie fruste, primitif, déprécié, qui était le leur et qu'ils veulent oublier aussi vite que possible. Mais, si la source de diffusion de cette dernière est «honorable» – c'est le cas des fêtes du musée, télévisées et favorablement jugées par des voix prestigieuses – ils oublient gêne et pudeur et se laissent envahir par l'immense plaisir de l'écouter. Parfois, ils font irruption dans les espaces de la fête en fracassant les portes ou en piétinant l'herbe des pelouses et commencent à danser comme des possédés. N'empêche que, le jour suivant, ils retournent docilement à la consommation de la musique de métissage qui leur paraît, sinon plus sécurisante, du moins plus recommandable du point de vue social.

Mais, en dépit de la précarité de son succès, de l'inconfort qu'elle peut susciter ou des voix parfois bien sonores de ses opposants, la musique de métissage pan-balkanique poursuit son chemin «roumain» en se fortifiant et en changeant constamment d'aspect. Sa charge symbolique l'emporte sans conteste sur ses particularités intrinsèques, lesquelles se révèlent souvent décevantes.

Références

BROUGHTON Simon *et al.*
1994 *World Music. The Rough Guide*. Edited by Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman and Richard Trillo. London: The Rough Guides.

SLOBIN Mark ed.
1996 *Returning Cultures*. Durham & London: Duke University Press.

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteur jette un coup d'œil sur la «nouvelle» musique orale qui explose de nos jours dans les villes et les villages de Roumanie et de tous les Balkans. En dépit de sa violence et de sa vulgarité, qui scandalisent les classes cultivées, cette musique contredit ou «adoucit» les tensions se manifestant dans la région. Effet d'un métissage musical pan-balkanique, elle prend toutefois des couleurs légèrement différentes selon l'aire culturelle ou elle est véhiculée. Malgré la cote d'amour dont elle jouit dans les milieux populaires, ceux-ci hésitent pourtant à la considérer comme leur musique, préférant l'attribuer aux «autres». Ces «autres» sont cependant difficiles a identifier: ils sont soit serbes, soit turcs, soit tsiganes, soit bulgares, soit *lautari* (musiciens professionnels, en bonne partie tsiganes)... Les dénominations de cette musique changent aussi chaque année, au rythme de ses transformations. Depuis deux ans – c'est-à-dire depuis la rédaction de cet article – elle est appelée «orientale». Au fond, cette dernière appellation pourrait être la plus appropriée, dans la mesure où elle circonscrit cette musique du point de vue ethnique et géographique de la façon la plus tolérante.

CLIVAGE SOCIAL ET APPROPRIATION MUSICALE À L'ÎLE RODRIGUES
Le cas du *ségakordéon*

Guillaume Samson

Constituant, avec La Réunion et l'île Maurice, l'archipel des Mascareignes, l'île Rodrigues compte, sur un territoire de 144 km^2, environ 36 000 habitants, soit 3 % de la population totale de la République de Maurice à laquelle elle est rattachée administrativement et politiquement depuis l'indépendance proclamée en 1968[1].

N'ayant pas connu au XIX^e siècle le développement d'une monoculture sucrière, caractéristique des sociétés de plantation à Maurice et à La Réunion, et son corollaire qu'ont été les immigrations massives d'engagés indiens, sa population est demeurée en majorité créole, «au sens mauricien du terme qui se définit, en gros, par l'exclusion des catégories ethniques blanche et indienne et la pratique du catholicisme» (Chaudenson 1981: 117). Ce trait particulier de peuplement qui donne à l'île un caractère à première vue africain (Benoist 1978: 1868) lui confère par ailleurs, vu son isolement historique et son développement économique encore récent, l'image d'une île culturellement «préservée», particulièrement représentative de la culture créole originelle[2].

Cette image est aujourd'hui elle-même véhiculée par les groupes de musiques folkloriques rodriguais qui profitent du récent développement touristique de l'île pour prendre progressivement leur indépendance vis-à-vis du pouvoir politique local qui les a vu naître et à qui ils servirent de porte-parole culturel dans les années 1970, période d'éveil identitaire et politique non seulement de l'île Rodrigues mais également de La Réunion, de Maurice et des Seychelles.

Les enquêtes et séances d'enregistrements menées à Rodrigues en 1978 par Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral pour le Musée National des Arts et Traditions Populaires[3] se déroulèrent dans ce contexte nouveau. L'heure était alors à la découverte et à la sauvegarde d'un patrimoine menacé par les musiques internationales, démarche qui intéressait particulièrement les élites locales œuvrant alors pour la reconnaissance d'une identité spécifiquement rodriguaise, censée légitimer une position politique à part entière de l'île dans l'État mauricien.

---

1 Rodrigues est la 21^e circonscription administrative de l'île Maurice.

2 Dupon écrit à ce titre: «elle présente les traits les moins altérés de cette culture créole ancienne que les influences plus récentes et plus puissantes ont étouffé à La Réunion et à l'Ile Maurice». (Dupon 1977: 1105).

3 *Mascareignes Juillet-Aout 1978*, Mission CNRS-Université de La Réunion.

Mais ces enquêtes ne donnèrent, hélas, pas lieu à des publications, et les quelques descriptions effectuées depuis sur le monde musical rodriguais furent le fait de chercheurs non musicologues (Chaudenson, Barat) qui se limitèrent en conséquence à des caractérisations générales marquées par l'identification parcellaire des origines et de l'authenticité musicale rodriguaise.

Je me propose, au cours de cet article, d'aller plus loin en montrant comment la traditionnelle bi-musicalité rodriguaise a donné lieu à de multiples échanges entre les genres et les répertoires, aboutissant à la constitution du *ségakordéon* qui emprunte, d'un côté, au *séga*, genre communément identifié comme étant d'origine africaine et, de l'autre, aux musiques d'accordéon d'origine européenne. On questionnera à cet effet la notion de métissage telle qu'appliquée à cette forme musicale en essayant particulièrement de comprendre pourquoi le terme *séga* a été adopté et comment les transformations qui s'en suivirent se sont intégrées dans des ordres référentiels plus anciens.

Une population créole: histoire et groupes sociaux

Découverte en 1528 par le Portugais Diego Rodriguez (North-Coombes 1971: 19), l'île Rodrigues n'a vraiment été colonisée qu'à partir de 1792 avec l'arrivée de colons venus accompagnés de leurs esclaves de l'île de France (l'actuelle île Maurice) et de Bourbon (l'actuelle Réunion). «En 1804, on note ainsi la présence de cinq familles européennes (22 blancs dont 13 appartiennent à la famille Rochetaing, celui-ci étant venu avec Marie, «mulâtresse libre» et sa fille également mulâtresse libre) et 82 esclaves (32 du Mozambique, 18 de Madagascar, 5 Talingas, 1 Guinéen, 1 Malais, 1 Bengali et 24 nés à Rodrigues). On dénombrait donc à cette date 104 personnes dont 82 esclaves. Les catégories au sein desquelles sont rangés les esclaves ne prouvent en aucune façon une origine étrangère; ces esclaves venaient, sans aucun doute, des îles de France et de La Réunion et ce sont eux qui comme certains colons, ont introduit les parlers créoles des autres Mascareignes» (Barat 1985: 18).

En 1809, les Anglais prirent possession de Rodrigues d'où ils lancèrent leur offensive pour envahir l'île de France en décembre 1810. Et en 1814, suite au traité de Paris, la France céda l'île de France et Rodrigues à l'Angleterre. D'après Dupon, «la véritable colonisation commence à cette époque [...] et est le fait d'agriculteurs et de pêcheurs mauriciens employant une petite main d'œuvre servile» (1969: 6). Entre 1826 et 1851 la population de l'île quadrupla, passant de 123 à 495 habitants, en raison notamment de l'arrivée de plusieurs colons, blancs et métis, venus de Maurice (Corne et Stein 1979: 60). Sur les 495 habitants recensés en 1851, on compte alors «une cinquantaine de descendants de colons et d'esclaves venus des îles de France et de Bourbon dans la décennie précédente, une centaine de pêcheurs mauriciens installés sur la côte et 350 esclaves malgaches ou africains» (Chaudenson 1992: 34). Par la suite, la population s'est essentiellement développée par accroissement naturel, d'autant que l'île est restée isolée jusqu'à une

époque assez récente[4]. Aujourd'hui, la population rodriguaise se répartit schématiquement en deux groupes distincts et somme toute assez endogames:

- Les *noirs*, majoritaires, d'origine malgache et africaine, situés surtout dans le centre plus montagneux de l'île, ce qui leur vaut notamment le surnom de «montagnards». Historiquement, leurs activités économiques principales sont l'agriculture et l'élevage.
- Les *milat* (du mot mulâtre) qui sont des «métis d'Européens, d'Africains, en général de teint clair» (Barat 1985: 23) occupant essentiellement le littoral nord. Traditionnellement, ils sont surtout pêcheurs.
- On compte aussi quelques descendants d'émigrants indiens et chinois venus au début du siècle pour le petit commerce de la mercerie.

Cette répartition de la population trouve ses origines au milieu du XIX^e siècle quand, suite à l'abolition de l'esclavage proclamée en 1833, les esclaves libérés allèrent peupler le centre de l'île tandis que les blancs et les métis, d'origine mauricienne plus récente pour certains, développaient sur la côte des activités de pêche et de commerce (North-Coombes 1971: 79). Pratiquant jusqu'à la fin des années 1960 une agriculture et une pêche d'autosubsistance, l'île devint ensuite de plus en plus dépendante de sa métropole suite à plusieurs périodes de sécheresse et cyclones dévastateurs. A partir des années 1980, l'État mauricien engagea ainsi un nombre croissant de Rodriguais à des travaux d'aménagement du territoire, devenant de loin le plus gros employeur de l'île.

Ce bref rappel historique révèle un paradoxe marquant de la situation sociale et culturelle rodriguaise. Rodrigues, «où les grandes plantations ne trouvaient pas de conditions propices» (Benoist 1978: 1867), et qui, en conséquence, demeura exclusivement paysanne, n'a pas directement connu les bouleversements économiques, sociaux et culturels qui ont accompagné, dans les deux autres Mascareignes, le passage d'une société «d'habitation» à une société «de plantation». L'histoire de son peuplement est toutefois complètement liée à cette période transitoire qu'est la fin du XVIII^e siècle où, à La Réunion comme à Maurice, on est passé d'un mode de vie colonial paysan (adaptation au milieu, difficultés de survie, polyculture vivrière, faible concentration des terres) au sein duquel les maîtres entretenaient avec leurs esclaves, moins nombreux, une proximité quotidienne, à un système d'exploitation agro-industrielle (monoculture extensive, esclavagisme, et plus tard engagisme indien de grande ampleur) où la supériorité numérique écrasante des esclaves sur

[4] Jusque dans les années 1960, Rodrigues était ainsi reliée à Maurice environ une fois par mois par bateau. Dans les années 1970, la fréquence des voyages s'est intensifiée jusqu'à atteindre aujourd'hui 28 aller-retours par an. On a également construit un aéroport qui accueille aujourd'hui plusieurs fois par jour un avion d'Air Mauritius, favorisant le développement du tourisme. Par ailleurs, les télécommunications n'ont cessé de se développer depuis ces vingt dernières années, rapprochant désormais Rodrigues de sa métropole. Ces nouvelles données vont de pair avec l'insertion de Rodrigues dans des réseaux internationaux (coopération internationale (FED), mouvements de jeunesse (JOC), ONG, tourisme international).

les maîtres consacrait désormais la division des espaces de vie. Les acquis linguistiques et culturels véhiculés par les colons et les esclaves venant de Maurice et de La Réunion trouvèrent malgré tout à Rodrigues les conditions favorables à leur développement. Ainsi, dès le début de la colonisation, le nombre d'esclaves par famille fut supérieur à celui des maîtres[5].

Ce fait significatif a pu se traduire très tôt par l'émergence d'un répertoire musical commun à tous les esclaves, lesquels se constituèrent après l'abolition de l'esclavage en groupe social à part entière occupant un espace géographique déterminé. Selon toute vraisemblance, les formes premières du *séga* rodriguais se seraient dès lors construites à partir d'éléments musicaux propres, à l'époque, au *séga* mauricien et à ce que l'on nomme aujourd'hui *maloya* à La Réunion. Les affinités musicales que l'on peut aujourd'hui constater entre ces musiques (polyrythmies ternaires, importance des membranophones et des idiophones, forme responsoriale des chants) permettent en effet de postuler l'existence d'une sorte de fonds musical commun à ces trois îles.

Une tradition bi-musicale

Les premiers témoignages écrits sur les pratiques musicales en cours à Rodrigues remontent à 1863 sous la plume du Père Pivault, qui note un clivage musical caractéristique entre les populations noires de la Montagne et celle de la capitale côtière :

> « Pour les amusements, il n'y en avait aucun excepté la danse qui passionnait tous les habitants, surtout les montagnards. Dans les villages, tous les soirs, on se rassemblait chez les uns et chez les autres et on dansait au son du tam tam (tambour nègre). Le séga, danse très pittoresque et quelque peu immodeste, leur est toute spéciale. Un seul ou une douzaine de couples peuvent y prendre part, les cavaliers devant garder tout le temps leur chapeau à la main. Les prêtres firent des efforts pour empêcher ces danses. Les Montagnards les écoutaient respectueusement, allaient à confesse, recevaient la sainte communion et, au sortir de l'église, à la première réunion, ils se remettaient de plus belle à leur passe-temps favori. A Port-Mathurin, on dansait au son du violon. » (cité *in* Chaudenson 1981 : 131-138).

Comme dans tous les mondes créoles, coexistent ainsi traditionnellement à Rodrigues deux genres musicaux différents qui, corollairement aux origines des groupes ethniques qui constituent la population, sont désignés communément comme étant, l'un d'origine européenne et l'autre d'origine africaine[6]. Le premier

---

[5] En 1804, il ne reste sur l'île que cinq familles qui possèdent un nombre assez conséquent d'esclaves. Marragon possède 37 esclaves pour 100 arpents cultivés. Le Gros en possède 6 pour 25 arpents, Gorry 19 pour 70 arpents, et Rochetaing 19 pour 70 arpents.

[6] Chaudenson remarque à ce propos : « Le point intéressant pour le système culturel que constitue la musique créole est que se sont maintenues, en dépit de multiples échanges et interférences, deux traditions musicales : l'une à dominante européenne, celle des blancs ou plus précisément des classes

comprend aujourd'hui les musiques de danse jouées à l'accordéon, qui supplanta le violon au début du XX^e siècle : *polka*, *mazok* (mazurka), *kotis* (scottish), quadrille, *laval* (valse), *biguine*, *one step*, *raspa*; tandis que le second constitue le *séga* sous ses différentes formes traditionnelles : *séga plant zariko* (*séga* pour planter les haricots), *séga tanbour* (*séga* au tambour) et *ségakordéon* (*séga* à l'accordéon), ce dernier ayant un statut particulier puisqu'on le jouait au cours du quadrille. Ces deux genres musicaux ne sont à l'heure actuelle plus pratiqués dans leurs contextes traditionnels et sont essentiellement liés à l'activité de groupes folkloriques qui, pour des raisons scéniques, ont partiellement laissé de côté certains répertoires anciens comme les romances, exécutées autrefois dans les mariages, et les *séga plant zariko* qui étaient liés aux travaux des champs.

Cependant, si l'habitude et la commodité veulent que l'on désigne d'abord les différentes traditions de l'île en termes de « dichotomie d'origine » (Lafontaine 1988a : 23), il importe également de prendre en compte les processus transculturels qui font que ces musiques sont aujourd'hui des formes autonomes et que ceux qui les pratiquent les considèrent comme étant authentiquement rodriguaises. Après avoir identifié en Guadeloupe une situation presque analogue, Marie-Céline Lafontaine émet les hypothèses suivantes :

> « On peut poser à titre d'hypothèse que l'un des genres musicaux résulte d'un syncrétisme entre systèmes musicaux africains et européen (utilisation, à côté de nombreux idiophones de facture locale, de cordophones et d'aérophones d'origine occidentale et de l'échelle diatonique tempérée de la même origine), tandis que l'autre (utilisation d'un tambour de facture africaine et de la voix, ainsi que d'une ou plusieurs échelles qui restent à définir) résulterait d'un syncrétisme entre diverses cultures musicales africaines. » (1988a : 21)

A Rodrigues, l'utilisation du *bom* dans les musiques d'accordéon illustre parfaitement ces interférences entre les systèmes organologiques africains et européens. Cet instrument est un arc musical, d'environ 1,60 m de haut, avec résonateur en calebasse ou en noix de coco. Le musicien en joue assis sur une caisse de bois sur laquelle il pose par intermittence l'extrémité inférieure de son arc, ce qui lui procure un deuxième résonateur en plus de la calebasse. On trouve également cet instrument, mais sans la caisse, à La Réunion et aux Seychelles ainsi qu'à Madagascar et au Mozambique.

Toutefois, les interférences entre musiques européennes et *séga* sont plus profondes que ces simples emprunts et les « syncrétismes » entre diverses cultures musicales africaines semblent difficiles à mettre au jour de façon précise à Rodrigues vu le caractère controversé de l'origine ethnique précise des esclaves. Malgré tout, la forme responsoriale et/ou antiphonale de nombreux chants, le soubassement pentatonique de certains, l'importance de la pulsation, de la répétition et de la polyrythmie, caractéristiques marquantes des musiques africaines (Arom), définissent bien le caractère plutôt africain du *séga*. L'intérêt est dès lors de dégager, au-delà

---

dominantes, mulâtres compris, car le clivage n'est pas seulement ethnique, l'autre à dominante non européenne, généralement africaine, celle des noirs. L'illustration de cette dualité se trouve sans doute à Rodrigues où la population est pourtant exclusivement noire ou mulâtre. » (1995 : 114)

Fig. 1: Le groupe Ziskakan («Jusqu'à quand?») en représentation à l'Hôtel Mourouk, Pointe Corail, île Rodrigues. Photo: Guillaume Samson, 1996.

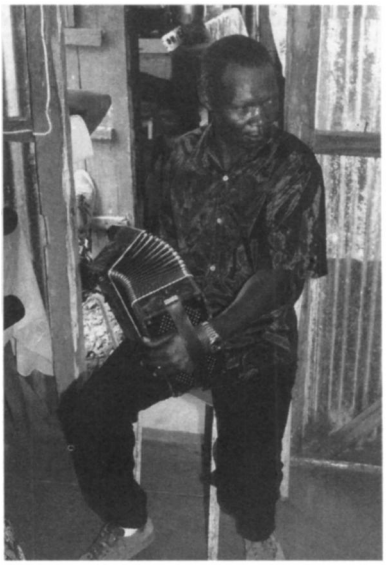


Fig. 2: L'accordéoniste Yom, un après-midi de divertissement à Fond Grand-Baie, île Rodrigues. Photo: Guillaume Samson, 1996.

de cette tendance générale, les processus qui ont sous-tendu l'autonomisation de ces chants. S'ils sont aujourd'hui des «objets constitués» (Bastide 1996), rendre compte de leur dynamisme dépasse donc la question du métissage formel (en tant que fusion, ou superposition, d'une musique avec une autre). Plus que la nature des emprunts à telle ou telle culture musicale, c'est la propension à participer ou non de transformations sociales et à matérialiser «un mode d'expérience» (Geertz 1986) qui importe. Les différentes formes prises par le *séga* rodriguais et les rapports qu'elles entretiennent entre elles constituent à cet effet un indicateur marquant des remaniements identitaires opérés à travers la musique.

Typologie des *séga*

Séga plant zariko

Les *séga plant zariko* étaient des chants de travail saisonniers liés à l'activité agricole, et plus particulièrement à la culture des haricots. Leur apparition n'est pas datée, mais ils furent chantés jusqu'à la fin des années 1960 et restent aujourd'hui dans le souvenir de nombreuses personnes âgées. On les exécutait exclusivement dans les champs familiaux[7] dont l'exploitation donnait lieu à un système d'entraide collective entre voisins et parents. Composés d'une courte mélodie syllabique répétée en

[7] Ce domaine d'activité est resté longtemps celui des femmes et des enfants, excepté, justement, lors des travaux qui nécessitaient une grosse main-d'œuvre tels que la plantation et la récolte de haricots ou de maïs, où l'on faisait appel aux hommes et au voisinage.

forme responsoriale, ils sont construits sur l'échelle diatonique, variant les couleurs majeures ou mineures et reproduisant parfois de façon sous-jacente des profils mélodiques pentatoniques. Leur exécution était rythmée par le choc des pioches frappant le sol lors de la plantation et celui des bâtons que l'on utilisait pour l'égrenage des haricots. Dans les deux cas, l'accompagnement rythmique produit par entrecroisement fournissait un cadre binaire. Les textes, circonstanciés et souvent satiriques, étaient soit improvisés sur place, soit choisis dans un répertoire préexistant, et la prédominance des femmes dans les affaires agricoles explique sans doute le rôle de solistes qu'elles tenaient, apparemment plus fréquemment que les hommes, dans la conduite de ces chants. Ce rôle musical était doublé d'un rôle social important car c'étaient elles qui improvisaient les textes ou choisissaient de chanter tel ou tel *séga* connu de tous et déjà porteur de sens.

Séga tanbour

Les *séga tanbour* sont des chants festifs que l'on pratiquait autrefois lors de soirées villageoises qui portaient le même nom. Les textes et la danse y avaient un rôle central. Reprenant la présentation que donne Lafontaine du *lèwoz* guadeloupéen (1988b: 83), on dira pareillement que le *séga tanbour*, par ses textes anecdotiques et circonstanciés, était le «lieu où se régl(ai)ent les conflits interindividuels et où peuvent s'exprimer les tensions qui travers(ai)ent la société globale». Constitués d'une seule et courte mélodie syllabique, ils étaient exécutés en forme responsoriale par une soliste appelée «composeur», qui improvisait ou décidait de réactualiser tel ou tel *séga* déjà porteur de sens pour l'auditoire, et un chœur composé du reste des participants. L'accompagnement rythmique est produit par deux *tanbour* (membranophones cylindriques à peau collée enrichis de trois paires de sonnailles latérales) et d'idiophones variés (bâtons ou boîtes de conserves entrechoqués, mains). Ceux-ci exécutent un cadre rythmique répétitif dont la cellule de base peut approximativement être définie comme étant à deux temps ternaires. L'échelle utilisée est identique à celle des *séga plant zariko*.

Ségakordéon

Les *ségakordéon* étaient joués autrefois lors de bals privés, réservés essentiellement à la pratique des danses occidentales, appelés *bal rand zariko* ou *bal lé roi*[8] («bal les rois») conformément à la pratique de réciprocité qui y avait cours. Les *ségakordéon* constituaient dans ce contexte la dernière figure du quadrille. L'instrument central est l'accordéon diatonique qui, avec l'harmonica dans une moindre mesure, demeure le seul aérophone intégré à la musique traditionnelle rodriguaise. L'accordéoniste en joue exclusivement assis en posant son instrument sur la cuisse. L'accompagnement rythmique est habituellement produit par une caisse en bois plus ou moins épais,

[8] *Cf. infra.*

utilisée uniquement dans ce contexte-là par le joueur de *bom* qui laisse de côté son arc musical et frappe les parois de son instrument des deux mains, produisant des rythmes entrecroisés qui imitent ceux du *séga tanbour*. Il est également soutenu par deux triangles, généralement de grande taille, et des idiophones divers (boîtes, bâtons, planchettes de bois entrechoquées, hochets et sonnailles de création plus ou moins récente). Composée de plusieurs mélodies courtes et de segments mélodico-rythmiques agencés selon un ordre de répétition variable laissé à l'appréciation du musicien, l'organisation mélodique générale des *ségakordéon* est la plus complexe des *séga*. L'échelle utilisée y est essentiellement diatonique et les mélodies sont développées dans les modes majeurs. Si aujourd'hui il semble que ce sont des formes autonomes (on peut jouer un *ségakordéon* sans forcément jouer le quadrille), elles appartiennent à la fois aux musiques d'accordéon et au *séga*.

Transculturalité et identité musicale

D'emblée, on constate que ces trois formes de *séga* présentent entre elles d'importantes différences musicales et contextuelles qui posent directement la question des fondements du *séga* comme genre musical. Si celui-ci possède une identité particulière, où se situe-t-elle ? Au niveau de la musique, des textes, de l'histoire de ses différents contextes d'exécution ? Quels critères ont pu guider l'attribution du même terme à ces différentes pratiques ?

Musicalement, les *séga plant zariko* et le *séga tanbour* s'opposent rythmiquement (binaire / ternaire) mais leurs formes mélodiques présentent d'importantes analogies (une seule mélodie exécutée en forme responsoriale). *Séga tanbour* et *ségakordéon* sont, quant à eux, très proches du point de vue rythmique (formule polyrythmique à deux temps ternaires), mais diffèrent au niveau de la mélodie (une seule mélodie / plusieurs mélodies; monophonie / polyphonie) et des modalités d'exécution. Ces rapports analogiques et antinomiques variés rendent difficile la définition du *séga* comme un phénomène musical structuré dont l'examen synchronique des lois internes permettrait de résoudre les apparentes contradictions.

Au vu de l'histoire complexe du terme *séga* dans les Mascareignes, son attribution aux différentes pratiques auxquelles il a renvoyé à Rodrigues semble au contraire s'être effectuée suivant des dynamiques de transferts variées, le mot faisant référence, selon les époques et les circonstances, tantôt à des éléments d'ordre social et contextuel, tantôt à des éléments d'ordre musical. Apparu à Maurice à la fin du XVIII[e] siècle sous la forme «*tshiéga*» (Chaudenson 1995 : 111), il désigne en 1817, d'après le témoignage de L. de Freycinet, deux musiques différentes pratiquées par les noirs :

> «Les noirs aiment beaucoup la musique. Ils [...] composent de petits airs, presque toujours pleins d'une expression mélancolique, et dont la mélodie plaît à l'oreille européenne la plus exercée ; on désigne généralement ces airs sous le nom de «chéga» ou plutôt «tchéga». Le nom «tchéga» se donne aussi à une danse mozambique qui pourrait être comparée au fandango des Espagnoles ; on éprouveroit moins de plaisir à la voir si elle étoit exécutée par

d'autres acteurs, et si les postures voluptueuses qu'ils y affectent ne dégénéroient vers la fin en une indécence révoltante» (*Voyage autour du monde*, p. 405, *cit. in* Chaudenson 1995: 112).

Cette double signification, qui englobe ici des formes musicales de type tant européen qu'africain – l'identité réellement mozambicaine de cette dernière, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la description du *séga* à Rodrigues du Père Pivault, étant, comme celle des esclaves, à remettre en cause ou au moins à vérifier – fait donc référence à une catégorie socio-ethnique. Le «*tchéga*», c'est d'abord la musique des noirs, sans différenciation de contexte. Pour l'île Rodrigues, où les esclaves vinrent avec leur maîtres de La Réunion et de Maurice, c'est cette explication qui semble la plus apte à éclairer, au départ, les différences entre *séga plant zariko* et *séga tanbour*, une pareille situation facilitant cependant les échanges et les emprunts.

Le *ségakordéon* marque une rupture avec cet état de fait. La référence directe au rythme et à la danse du *séga tanbour* et son intégration dans le contexte des musiques d'accordéon, d'abord associées aux catégories blanches et métisses de la population, laissent à penser qu'il fut l'œuvre des populations noires de la Montagne quand elles se les approprièrent, selon toute vraisemblance au début du XX^e^ siècle, en reconnaissant par là implicitement la nouveauté et la différence par rapport à leur culture musicale première. Les danses d'accordéon devenues elles aussi danses des Noirs, le sens du terme *séga* se serait précisé et aurait désigné, par la fixation du critère rythmique, «la musique et la danse que les Noirs pratiquaient avant», «leur tradition musicale ancienne». La dénomination complète des différents *séga* traduit également cette importance nouvelle des éléments musicaux: *séga plant zariko* (*séga* pour planter les haricots) renvoie directement au contexte d'exécution spécifique de cette musique, tandis que *séga tanbour* («*séga* au *tanbour*») et *ségakordéon* («*séga* à l'accordéon») font d'abord référence à l'instrument central de leur orchestration et seulement en deuxième instance à une appartenance contextuelle particulière.

Le *ségakordéon* constitue donc une sorte de marqueur inversé de ce processus de remaniement musical et identitaire, et fonde, indirectement, la constitution du *séga* comme un genre musical doté de caractéristiques formelles qui lui sont propres, indépendamment des données ethniques.

Un examen musicologique précis devra préalablement nous renseigner sur sa forme générale, sa dynamique et ses normes esthétiques. On s'attachera ensuite à en préciser les conditions d'exécution afin de mieux cerner la place symbolique tenue par cette musique.

Le *ségakordéon*: forme et structure

Un *ségakordéon* est habituellement précédé d'une forme d'appel, les accordéonistes et les joueurs de triangle (*tryangèr*) faisant sonner leur instrument de manière saccadée et brisée, comme s'ils commençaient à jouer, puis s'arrêtaient aussitôt. Cette pratique se retrouve également chez les joueurs de *tanbour* (*tanbouryé*) dans le *séga tanbour*.

Quand l'accordéoniste, suivi aussitôt par les *tryangèr*, débute la pièce en tant que telle, entrent alors les autres idiophones et la caisse qui produisent une polyrythmie ternaire continue. On répétera ensuite sans interruption plusieurs mélodies courtes (de deux à cinq en moyenne), basées sur le schéma occidental tonique-dominante. L'agencement des mélodies est laissé au libre choix de l'accordéoniste qui en varie l'occurrence à son gré au cours de l'exécution. Pour annoncer la fin du *séga*, l'accordéoniste répète une ou deux formules mélodico-rythmiques ascendantes courtes qui créent un effet de suspension.

L'accordéon, qui constitue à lui seul un instrument polyphonique, introduit par ailleurs l'harmonie dans le *séga*, non seulement parce que le musicien peut jouer un accompagnement de basses et d'accords mais aussi parce qu'il peut doubler la mélodie. Le rôle des basses et des accords y semble toutefois plus rythmique que réellement harmonique. Chez les accordéonistes rodriguais, et surtout chez les plus âgés, l'utilisation de l'accompagnement fait en effet l'objet de transgressions harmoniques et d'adaptations personnelles plus ou moins marquées dues, semble-t-il, à une triple contradiction entre les limites harmoniques de l'instrument, les contraintes imposées par la mélodie et le rôle rythmique important assigné au jeu des basses et des accords. Il en résulte, pour l'auditeur occidental inaccoutumé, une forte impression de dissonance qui peut être accentuée par un jeu de triangle véhément.

En outre, les *ségakordéon* donnent parfois lieu à des parties chantées, avec ou sans paroles, à l'unisson avec l'accordéon qui font apparaître des dialogues de type question-réponse rappelant la forme responsoriale des *séga tanbour* et des *séga plant zariko*. La présence de paroles se comprend assez bien si l'on considère, d'une part, que le répertoire d'accordéon à l'intérieur duquel s'insère également le *ségakordéon* est constitué essentiellement de chansons, bien que les musiciens en chantent également rarement les paroles, et, d'autre part, que les textes sont un élément permanent dans tous les autres types de *séga*.

Evaluation des processus de métissage

Métaphore du biologique selon Jean Benoist, le concept de métissage, appliqué en anthropologie, est chargé idéologiquement. Comme ceux d'acculturation et de syncrétisme, il décrit indirectement un «état» (Benoist 1996: 56) et place les processus qu'il sous-entend au centre d'une identité conflictuelle, à part, basée sur une rupture des «essences originelles» (Benoist 1992, 1996). Si le métissage est mélange, il implique en effet l'identification de cultures fondatrices implicitement reconnues comme pures.

Or, dans notre cas, les innovations caractéristiques apportées par le *ségakordéon* ne rentrent dans ce cadre conceptuel qu'au prix d'une réduction éculée qui accorde d'emblée, à l'Afrique, les innovations rythmiques et, à l'Europe, les inventions mélodiques, la fusion des deux offrant un produit musical nouveau et créatif. À l'île Rodrigues, la coexistence exclusive de ces deux composantes musicales, avec des correspondances organologiques distinctives, renforce d'autant plus cette tentation.

Prolongeant ce raisonnement, le *ségakordéon* serait né de la rencontre du rythme du *séga tanbour* avec les mélodies de l'accordéon. La prédilection pour les modes majeurs, alors que les mélodies des *séga tanbour* et des *séga plant zariko* présentent une plus grande variété de couleurs mélodiques, fait ainsi référence aux musiques d'accordéons, l'accompagnement rythmique et la tendance marquée à la polyrythmie du jeu des basses de l'instrument rappelant, en revanche, directement les entrecroisements rythmiques du *séga tanbour*. Toutefois, ces innovations musicales entretiennent un rapport dialectique étroit, conférant au *ségakordéon* une homogénéité structurelle qui lui fait dépasser le stade d'«hybride» (Kartomi 1981: 232, 233). La pertinence du débat sur les origines en est par là amoindrie. D'une part, les mélodies des *séga plant zariko* et des *séga tanbour*, musiques dont on a noté le caractère plutôt africain, suivent parfois un contour typiquement occidental. D'autre part, le caractère non exclusif des répertoires du *séga* rend d'autant plus douteux leur quelconque provenance. Il est ainsi possible d'entendre des groupes folkloriques exécuter des *séga plant zariko* avec un accompagnement de *séga tanbour*, ou encore des mélodies de *séga* moderne mauriciens à la mode jouées en *ségakordéon*, le rythme et la justesse de la mélodie changeant évidemment en fonction de l'accompagnement utilisé.

Toutes les formes de *séga* participent donc en quelque sorte du métissage ou du transculturel, à des degrés et des niveaux certes différents, et le *ségakordéon* n'est pas opposé par nature à ses prédécesseurs. Sa particularité fut cependant de réaliser explicitement un rapprochement entre *séga* et musiques d'accordéon, entre la musique des «noirs» et celle des blancs et des métis. Et si son appellation évoque bien cette double appartenance musicale, elle interroge par ailleurs les motivations et les modalités sociales de cette nouvelle proximité.

Les bals d'accordéon

On présume que la présence de l'accordéon dans la musique rodriguaise remonte à la fin du XIX^e^ siècle ou au début du XX^e^ siècle (La Selve 1995: 208). La constitution du *ségakordéon* serait donc quelque peu postérieure à cette période, en raison du temps qu'il a sans doute fallu à la pratique de cet instrument pour pénétrer majoritairement le monde de la «montagne», lieu du *séga tanbour*, et y devenir réellement populaire. Quoi qu'il en soit, l'accordéon semble avoir tenu assez tôt une place importante dans la vie musicale rodriguaise: il servait notamment, lors des mariages, à conduire le cortège et à animer le bal. Mais les *ségakordéon* proprement dits se pratiquaient essentiellement au cours des *bal lé roi*, soirées dansantes dont il était l'instrument central; celles-ci s'appelaient également *bal lakordéon* (bal à l'accordéon). Il est probable qu'une partie des musiques qui y étaient alors exécutées aient été apportées par les émigrants rodriguais partis travailler à La Réunion dans les années 1930 (La Selve 1995: 218).

Comme les *séga tanbour*, les *bal lakordéon* se déroulaient chez les particuliers. On y comptait théoriquement, en plus des musiciens, au minimum seize personnes

réparties en huit couples (Chaudenson 1981 : 135), correspondant au nombre nécessaire de danseurs pour réaliser les figures du quadrille. Les bals avaient toujours lieu à l'intérieur des cases et, à l'instar des *séga tanbour*, l'étroitesse du cadre imposait une organisation particulière de l'espace musical. Les espaces réservés à la musique, à la danse et à la restauration ne constituaient toutefois pas des zones fermées ; les musiciens se relayaient fréquemment pour prendre part, à leur tour, à la danse et les danseurs fatigués pouvaient aller s'asseoir sur des chaises ou des bancs placés contre les murs. On se restaurait également près de tables disposées à cet effet, le centre de la pièce étant réservé à la danse.

Les dépenses alors engagées en boisson et en nourriture engendraient des pratiques de réciprocité entre les participants qui entretenaient ainsi une certaine fréquence dans l'organisation des bals. La fête du Nouvel An en était le point de départ :

> « La fête du Nouvel An est caractérisée par une série de visites qui ont lieu du 1er au 8 janvier et s'achève par « leroi boir ». Ce jour du huit janvier, est marqué par des réjouissances où un peu comme pour la fête des Rois en France, on consommait autrefois une galette où avaient été préalablement placés des grains de maïs ou des haricots (en guise de fève) ; ils servaient à désigner ceux qui la semaine suivante devraient à leur tour organiser une fête dansante selon le même cérémonial (« rand leroi » ou « rand zariko »). Ainsi les bals se prolongeaient, souvent avec des contributions supplémentaires des participants jusqu'à ce que chacun ait reçu à son tour et donc que, de ce fait, chaque famille ait pris la même part aux dépenses engendrées par ces réjouissances. » (Barat 1985 : 93).

La description de Gardella est plus précise et présente quelques variantes :

> « Le 8 janvier, le « roi boire », est en quelque sorte le point culminant de la fête. « Le roi boire » est essentiellement une réjouissance paroissiale plutôt qu'une visite fondée sur la parenté du type de celle des sept premiers jours. Dans le passé il y avait apparemment deux variantes : dans la première les gens de la paroisse venaient, presque en procession, dans chacune des maisons de la paroisse, tour à tour. Ils y buvaient et mangeaient puis continuaient en passant d'une maison à l'autre en entraînant avec eux les hôtes précédents jusqu'à ce que toutes les maisons aient leur visite. Dans la seconde variante, chaque membre de la paroisse venait dans une maison. Là, durant les réjouissances, on servait une galette dans laquelle avaient été placés, avant la cuisson, six graines de maïs ou six haricots. Les six personnes qui avec leur part de gâteau recevaient un grain de maïs ou un haricot se trouvaient par là désignées pour accueillir la réunion suivante, une semaine après. On répétait alors la même procédure de la galette, six autres personnes étant à nouveau désignées pour la fête suivante. Il en était ainsi toute l'année durant, ou au moins, en tout cas, jusqu'à ce que chacun ait été l'hôte pour une fête et ait ainsi contribué aux dépenses engagées. » (« Faire l'année à Rodrigues », *cit. in* Barat 1985 : 93)

Le témoignage transcrit ci-dessous, recueilli par nous en 1997, confirme cet exposé à quelques détails près et insiste particulièrement sur le déroulement de la distribution des parts.

> «Quand on était arrivé tard dans la nuit, on faisait ce que l'on appelait «les rois»...alors on jouait une marche et chacun prenait son cavalier ou sa cavalière et dansait [...] auparavant on avait fait un beau gâteau que l'on coupait en tranches. La personne qui avait coupé les tranches mettait soit une graine de maïs soit une graine de haricot dans une des tranches de gâteau [...] du coup quand il présentait le gâteau sur un plateau il savait dans quelle tranche la graine était [...] et quand il arrivait où cette graine était, il savait qui l'avait [...] on faisait deux couronnes [...] et celui qui avait distribué allait mettre la couronne autour du cou des membres de ce couple [...]»

Il ne s'agit plus de six graines mais d'une seule destinée, de façon prévisible, à un seul couple, la pratique d'une «souscription», sorte de collecte préalable au bal, venant parfois pallier les dépenses trop conséquentes qu'à lui seul il ne pouvait assurer.

Par contre, la fréquence hebdomadaire des bals n'est pas confirmée dans la Montagne où l'on continua également à organiser en alternance des *séga tanbour* qui se déroulaient aussi les samedi soirs.

La chorégraphie

Pratiquée en habits de fête, à l'opposé du *séga tanbour* auquel on se rendait en habits de tous les jours, la chorégraphie du *ségakordéon* en reproduit par contre trait pour trait les dispositions et les mouvements. Les participants constituent un cercle, appelé «rond» au centre duquel viennent évoluer un ou deux couples de danseurs dont les mouvements mettent en scène l'approche érotique, sans jamais que les partenaires ne se touchent. Au cours de la danse, ils se font remplacer successivement par ceux et celles qui, en attendant leur tour, constituent le rond. Les pas consistent en des piétinements resserrés, un des deux pieds étant légèrement en avant par rapport à l'autre qui semble plus mobile, et les déhanchements des danseurs se prolongent en balancements, tours et cambrures variés. On note par ailleurs cette position caractéristique qui consiste chez les femmes à tenir, d'une main, le bout de leur robe ainsi soulevée d'un côté tandis que les hommes peuvent positionner successivement de plusieurs manières leur bras: soit écartés en croix, soit en demi-cercle autour de la tête de la danseuse, soit un bras tendu presque à l'horizontale et l'autre replié vers soi. Ces positions étaient, semble-t-il, censées protéger le couple d'une éventuelle «coupe» effectuée par un membre ou un couple se détachant du rond. Cette façon de danser face à face se nomme *baré*. La Selve (1995: 214) mentionne la dénomination *séga-coupé* pour désigner le changement forcé de partenaire.

Toutefois, cette sorte de duel entre le couple de danseurs et les autres participants qui, en quelque sorte, les attaquaient, doit avant tout être vu comme une mise en scène: on jouait à protéger sa partenaire mais on savait très bien qu'à un certain moment un autre danseur viendrait heureusement prendre notre place. Le rythme très rapide du *séga* ne permettait pas que les danseurs demeurent longtemps

dans le rond et être «coupé» était, au bout d'un certain temps, salvateur pour le danseur ou la danseuse.

Dernière figure du quadrille, la danse du *ségakordéon* marque une rupture symbolique avec les autres danses d'accordéon dont la convenance chorégraphique et le contexte d'exécution formalisé contrastaient avec le *séga tanbour* et semblaient même s'y opposer. La coexistence de deux types de bal au sein des populations noires de la campagne ne confère donc pas au *ségakordéon* un statut de réminiscence, plus ou moins volontaire, de musiques délaissées mais l'inscrit bien comme participant d'un positionnement identitaire.

Transferts musico-sémantiques et constructions identitaires

Par sa position intermédiaire, le *ségakordéon* révèle la pluriréférentialité et le dynamisme inhérents au terme *séga*. En effet, les motivations et enjeux qui sous-tendaient la pratique des *séga* traditionnels rodriguais ne convergent pas, par delà leur diversité, vers un fondement commun. Lors de l'exécution des *séga plant zariko*, c'est avant tout le bon déroulement de la collaboration saisonnière qui était l'enjeu central, cette pratique musicale étant fortement liée à son contexte agricole. La critique sociale et la danse étaient en revanche les motivations principales des *séga tanbour*, organisés spécifiquement à ces fins. Quant aux *ségakordéon*, ils s'inséraient dans le contexte plus général de bals où la danse et l'entretien des processus d'échange entre les individus donnaient lieu à des pratiques assez formalisées. De même, l'importance moindre accordée aux textes dans le *ségakordéon* et leur aspect beaucoup moins satirique ôte à cette pratique du *séga* toute fonction de révélateur social.

Ces données ouvrent d'intéressantes perspectives concernant, d'une part, les sens successifs du mot *séga* et d'autre part les modalités cognitives de leur usage simultané. Une approche diachronique telle qu'on l'a esquissée permet en effet d'appréhender les stratégies d'usage dont il a pu faire l'objet, tant en terme d'évolution linéaire (passage du critère ethnique au critère musical d'appartenance) que de synchronies successives (expression du clivage ancien noir/blanc qui n'est plus musical mais qui perdure socialement).

Les transferts sémantiques sur lesquels se fonde la cohérence du *séga* en tant que genre musical confirment donc la nature éminemment historique de ces formes culturelles qui se dérobent souvent devant les caractérisations univoques. Le *séga* fut en cela d'autant plus susceptible d'assumer des manipulations symboliques multiples selon les circonstances et les catégories sociales concernées.

Et si les mouvements identitaires de ces vingt-cinq dernières années qui, dans les Mascareignes, virent le développement du revivalisme, ont parfois figé les formes culturelles, leur histoire n'en n'éclaire pas moins certains processus récents de fusion musicale. Ainsi, au début des années 1990, des musiciens mauriciens, issus en majorité de la catégorie créole de la population et engagés dans une recherche d'Africanité, inventèrent le *seggae*, à partir du *séga* moderne et du *reggae*. Ils

réinterprétèrent les termes de cette nouvelle configuration musico-sémantique, le *séga* représentant désormais l'identité locale tandis que le *reggae* symbolisait le retour à l'Afrique. Le *seggae*, qu'accompagnait un ensemble d'autres codes visuels (coiffure, couleurs rastafariennes), langagiers, gestuels, et des textes engagés, connut un franc succès aux Mascareignes et aux Seychelles, donnant lieu à d'autres adaptations et manipulations qui, cependant, ne remirent pas en cause sa configuration musicale de base (Samson 1998).

Contrairement aux apparences et à certains préjugés, la mise au jour des identités musicales et la définition des répertoires concernent donc particulièrement l'ethnomusicologie des musiques dites «métisses», malgré les réserves que l'on peut émettre sur l'utilisation de ce terme. Si cette entreprise peut parfois paraître fastidieuse en raison du caractère fuyant des musiques qu'elle aborde, elle oblige cependant à dépasser le discours qui se pose en terme de «dichotomie d'origine» sans toutefois nier l'existence de cette rencontre récente de cultures musicales auparavant étrangères l'une à l'autre. En cherchant à mettre au jour les fondements d'ordres référentiels sans cesse renouvelés, l'occasion est ainsi offerte à l'ethnomusicologue d'opérer ce lien fructueux et tant recherché entre le musical et le social, ni l'un ni l'autre de ces domaines ne se suffisant à lui même comme élément d'explication. Au contraire seule la conjugaison habile et complémentaire des deux semble pouvoir rendre compréhensible une situation complexe de contact de culture.

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: Selaf.
1988 «Systèmes musicaux en Afrique subsaharienne». *Revue de musiques des universités canadiennes*, n° 9/1: 1-18.

BARAT Christian, Michel CARAYOL et Robert CHAUDENSON
1985 *Rodrigues, la Cendrillon des Mascareignes*. Saint-Denis: Publications de l'Université de La Réunion.
1992 *L'atlas linguistique et ethnographique de Rodrigues*, vol. 3. Paris: ACCT.

BASTIDE Roger
1996 *Les Amériques noires*. Paris: L'Harmattan (1re éd. 1967).

BENOIST Jean
1978 «L'île Maurice – La Réunion». *In* Jean Poirier, éd.: *Ethnologie régionale 2. Encyclopédie de la Pléiade*. Paris: Gallimard: 1867-1899.
1992 «Le métissage: biologie d'un fait social, sociologie d'un fait biologique». *Métissages: linguistique et anthropologie*, URA 1041, Université de La Réunion, Paris: L'Harmattan: 13-22.
1996 «Métissage, syncrétisme, créolisation: métaphores et dérives». *Etudes Créoles* XIX/1: 47-60.

CHAUDENSON Robert
1981 «Présentation et extraits de l'Atlas linguistique et ethnographique de Rodrigues». *Etudes Créoles* II/2: 117-150.
1992 *Des îles, des hommes, des langues: essai sur les créolisations linguistiques et culturelles*. Paris: L'Harmattan.
1995 *Les créoles*. Paris: PUF (coll. Que sais-je?).

CORNE Chris et Peter STEIN
1979 «Pour une étude du créole rodriguais» *Etudes Créoles* 1979/1: 58-84.

DUPON Jean-François
1969 *Recueil de documents pouvant servir à l'histoire de Rodrigues.* Port-Louis: Mauritius archives publication.
1977 *Contraintes insulaires et fait colonial aux Mascareignes et aux Seychelles: étude de géographie humaine.* Paris: Champion. 4 vol..

GEERTZ Clifford
1985 *Savoir local, savoir global.* Paris: PUF.

KARTOMI Margaret J.
1981 «The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts». *Ethnomusicology* 25: 227-249.

LAFONTAINE Marie-Céline
1988a «Argumentaire scientifique». *Les musiques guadeloupéennes.* Paris: Editions Caribéennes: 21-24.
1988b «Unité et diversité des musiques traditionnelles guadeloupéennes». *Les Musiques guadeloupéennes.* Paris: Editions Caribéennes:71-92.

LA SELVE Jean-Pierre
1995 *Musiques traditionnelles de La Réunion.* Saint Denis: Azalées Edition.

NORTH-COOMBES Alfred
1971 *The Island of Rodrigues.* Port-Louis: Mauritius Advertising Bureau.

SAMSON Guillaume
1997 *Le Séga à l'Ile Rodrigues.* Mémoire de Maîtrise d'ethnomusicologie. Paris: Université de Nanterre-Paris X.
1998 *Le reggae à l'île de La Réunion: enjeux et modalités d'une appropriation musico-symbolique*, mémoire de D.E.A. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de La Réunion.

RÉSUMÉ

A l'Ile Rodrigues, la constitution du *ségakordéon* semble avoir résolu, en l'exprimant, le conflit symbolique originel entre la musique des noirs, réprésentée par le *séga*, et celle des métis, jouée à l'accordéon, témoignant, à ce titre, d'un processus identitaire d'appropriation. L'auteur montre, par ce biais, que répondre à la question du métissage musical ne peut se réduire à étudier des configurations culturelles formelles. Il insiste particulièrement sur les stratégies d'usage et de transferts musico-sémantiques qui fondent la cohérence dynamique du *séga* comme genre musical. En mettant au jour les modalités de passage d'une forme de *séga* à l'autre, il souligne ainsi la pertinence de l'étude des conceptualisations et des réinterprétations passées dont une meilleure connaissance pourra aider, même sur des terrains voisins, à interpréter des phénomènes plus récents de création musicale.

LA PERMANENCE DU CHANGEMENT ou les métissages dans la musique du Vanuatu

Monika Stern

> «Car l'humain comporte le risque d'une pétrification du savoir acquis susceptible de se déposer comme un contenu inerte dans la conscience et de passer, ainsi figé, d'une génération à l'autre. Cette congélation du spirituel n'est pas une transmission, laquelle, en guise de tradition, de leçon enseignée à l'autre et assumée par l'autre, se fait précisément dans cette reprise, vie, invention et renouvellement, modalité sans laquelle le révélé, c'est-à-dire une pensée authentiquement pensée, n'est pas possible.»
>
> Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset*

Toute tradition est une réalité vivante, ouverte aux inventions et aux renouvellements; elle ne doit pas être assimilée au conservatisme, contraire de l'innovation. La coutume transmise comme un fait inerte et fermée aux changements ne serait pas féconde. Cette ouverture aux transformations de la tradition existe plus ou moins dans toutes les cultures du monde, mais elle comporte aussi des risques: l'oubli et la perte de la tradition. La peur de ces dangers a souvent conduit l'homme à l'extrême: au conservatisme, au fanatisme et à l'intolérance. Cependant, la tradition a toujours été soumise aux transformations conscientes ou non conscientes, car elle évolue dans une société. La culture du Vanuatu ne fait pas exception à cette caractéristique apparemment universelle où «il n'est pas de réception passive de la tradition. Celui qui reçoit, le disciple, est toujours – doit toujours être – le lieu d'une création. Recevoir, c'est créer, c'est innover!» (Ouaknin 1994: 36-37). Ce renouveau de la coutume est possible car la transmission n'est pas complète. On transmet l'essentiel, mais en laissant toute une marge à la réinterprétation. Aussi l'art, pour garder son importance sociale et sa fonctionnalité, doit suivre l'évolution de la société. Cette dernière subit de nombreux changements sous l'influence des facteurs aussi bien naturels que socioculturels. Les facteurs socioculturels peuvent être extérieurs (étrangers) ou intérieurs (internes). La coutume du Vanuatu, par son essence même, n'est pas un élément fixe sans évolution. La recherche d'innovation est profondément ancrée dans cette culture. C'est par elle que la tradition évolue de l'intérieur. Mais c'est à partir des facteurs extérieurs que l'on peut parler de métissage. Ce dernier est le résultat de l'histoire et de la tradition de l'échange, très vivace dans toute la région d'Océanie. Ainsi les innovations s'entremêlent aux facteurs fixes, aux «survivances» de la tradition, nécessaires à la préservation d'une

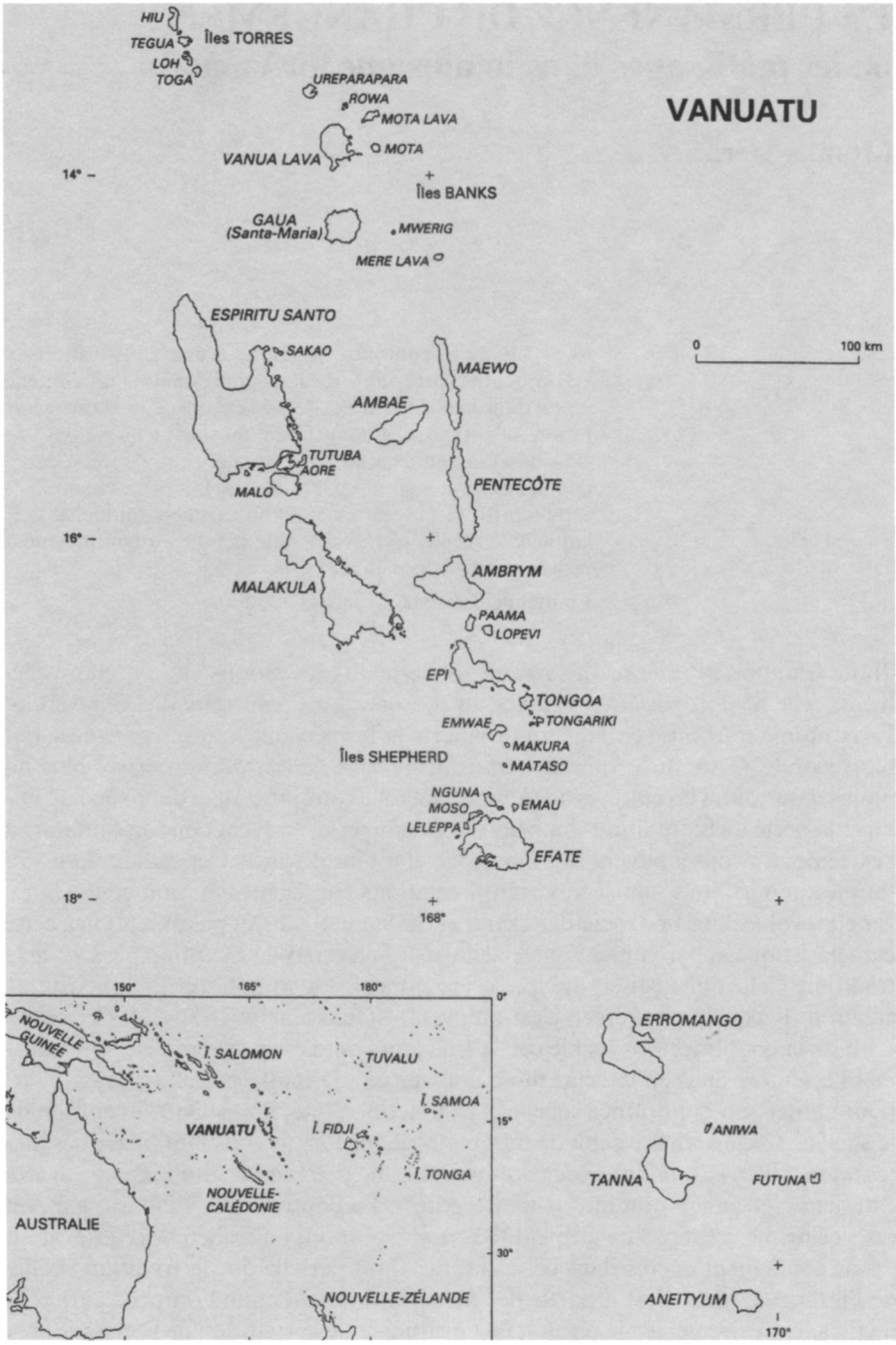


Fig. 1: Carte du Vanuatu, tirée du catalogue d'exposition *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail* (Paris: Réunion des Musées Nationaux 1996: 9).

culture. Pour comprendre comment et pourquoi la musique du Vanuatu fait l'objet de changements et d'influences, il faut d'abord saisir quelle est la part du changement dans l'ensemble de la société du Vanuatu. Les évolutions de la coutume ne datent pas de l'époque des contacts avec les Européens, mais existent dès l'origine de cette culture. Avant de rentrer dans le vif du sujet, plaçons-nous donc dans le contexte géographique et socioculturel de l'archipel.

L'archipel du Vanuatu (anciennement nommé Nouvelles-Hébrides) est composé de plus de quatre-vingts îles et îlots situés dans la partie mélanésienne de l'Océanie. Ses voisins les plus proches sont au sud la Nouvelle-Calédonie, au nord les îles Salomon et à l'est les îles Fidji. La population y est très diversifiée. Les ancêtres très lointains sont venus par vagues migratoires de l'Asie sud-orientale en passant par la Papouasie-Nouvelle-Guinée, la Nouvelle-Bretagne, la Nouvelle-Irlande et les îles Salomon. Leur arrivée dans l'archipel daterait d'environ trois mille ans. Par la suite d'autres migrations ont suivi, d'où la grande diversité des langues. Il en existe aujourd'hui au Vanuatu plus d'une centaine, rattachées à la famille austronésienne. De plus, depuis l'indépendance de la République du Vanuatu en 1980, trois langues ont le statut officiel: le *bislama*[1], l'anglais et le français.

Les traditions sont très vivaces encore aujourd'hui au Vanuatu. Dans la langue *bislama*, le terme *kastom*, signifiant «coutume», est le fondement même de la société du Vanuatu. Dans l'esprit traditionnel, ce sont les ancêtres qui ont la possession du monde. Les habitants, chrétiens pour la plupart, ont su préserver leurs coutumes et leurs croyances en l'existence d'êtres surnaturels (*cf.* Bonnemaison 1996a: 120). L'explication de Joël Bonnemaison est la plus claire pour présenter deux sortes de hiérarchies existant dans l'archipel: la vie politique des îles du nord (jusqu'à Epi) est fondée sur le système des grades, auxquels on peut accéder après avoir rempli certaines obligations. Dans les îles au sud d'Epi, «les systèmes de chefferie, héréditaires ou électifs, sont fondés sur des titres politiques liés au patrimoine foncier» (Bonnemaison 1996b: 212). De nombreux rituels traditionnels, dont les plus importants semblent être les passages de grades, donnent lieu aux diverses créations artistiques telles que la fabrication de masques, de coiffures rituelles, de nattes, de sculptures sur bois ou autres. Toutes ces cérémonies sont accompagnées de musiques et de danses diverses selon l'occasion et la région.

Le changement fait partie intégrante de la coutume de l'archipel. Ainsi, une forme musicale peut subir tant de transformations, dues aussi bien à la créativité qu'aux influences étrangères ou aux erreurs de mémorisation, qu'elle en devient méconnaissable. Le danger dans tous ces changements, c'est un métissage grossier sans aucun respect des valeurs anciennes et visant essentiellement des fins commerciales. L'un des cas les plus flagrants d'une transformation négative de la tradition par le métissage se trouve dans la région même du Pacifique, notamment en Polynésie où l'occidentalisation a fait disparaître la quasi totalité de la musique traditionnelle authentique. Malgré les efforts entrepris ces dernières années pour la

[1] Le *bislama* est un pidgin où on peut trouver un vocabulaire d'origine essentiellement anglaise mais aussi française et espagnole, mêlé au vocabulaire vernaculaire. Cette langue a été utilisée très rapidement pour la communication avec les occidentaux. Aujourd'hui elle est parlée par presque tous les habitants de l'archipel.

raviver, certaines formes musicales sont perdues à jamais. Face aux risques de disparition, d'une part, et de conservatisme et d'intolérance, d'autre part, quelle est donc l'attitude à adopter ?

Cet article fait un bilan résumé de l'état de la musique au Vanuatu telle qu'elle existe aujourd'hui, avec une présentation très sommaire de quelques emprunts aux autres régions de l'Océanie, puis de l'occidentalisation. Cet exposé ne prétend pas apporter une réponse aux problèmes liés aux métissages, qui se sont d'ailleurs posés dès le début des études ethnologiques, mais souhaite inviter à la réflexion sur diverses directions de l'évolution d'une tradition très riche et dont la permanence du changement fait partie intégrante.

La musique traditionnelle au Vanuatu

La musique est influencée par l'histoire et la vie socioculturelle d'un groupe. Pour comprendre les faits musicaux d'une culture donnée, il s'impose d'étudier l'ensemble de la société en question. Pour analyser les transformations que subit une musique, il convient de l'aborder d'un point de vue tant ethnomusicologique (contexte socioculturel) que musicologique (caractéristiques exclusivement musicales).

La musique et son contexte socioculturel

La musique du Vanuatu est de tradition orale, ce qui veut dire qu'elle se transmet de bouche à oreille, sans aucune écriture. Malgré les excellentes capacités de mémorisation des habitants de l'archipel, la musique traditionnelle est en constante évolution. En effet, toute la tradition du Vanuatu est sans cesse transformée tout en gardant son identité[2]. Cette transformation continue – remarquée par un nombre considérable de chercheurs spécialisés dans l'étude de l'archipel[3] – s'applique à toute la culture du pays et constitue donc un élément primordial pour toute étude des traditions de cette région.

La culture de l'archipel est diversifiée et homogène à la fois. La diversité résulte du fait que chaque île et même chaque communauté à l'intérieur d'une île cherche

---

2 Cette évolution constante a été soulignée par Crowe (1996 : 149) : « La tradition orale au Vanuatu n'est pas conservatrice ou stable, elle est au contraire dynamique et s'adapte aux circonstances. [...] Ainsi les formes rituelles peuvent-elles, au cours du temps, subir un changement graduel mais visible. On conserve des chants déterminés avec les textes correspondants au sein du répertoire, mais leur usage, notamment rituel, peut évoluer. [...] La capacité potentielle à créer ou recréer des chants ou des danses a autant de valeur que la conservation stricte d'un inventaire de danses spécifiques (ou répertoire). »

3 Guiart remarque ainsi en parlant de la divinisation d'un objet culturel par l'intermédiaire des rêves (communication avec les morts) (1991 : 499) : « C'est ce moyen, toujours disponible et dans quelque condition que ce soit, puisque les morts ont toujours les pouvoirs, qui assure à la culture et à la société sa flexibilité. Il est toujours possible, par ce moyen, en cas de besoin évident, d'introduire une innovation et de la faire accepter. »

sa propre identité culturelle. L'homogénéité est due au fait que c'est un ensemble d'îles (pour certaines très proches) dont les habitants de la même origine forment une société fondée sur la hiérarchie des grades et sur des échanges entre les régions. C'est aussi ce sentiment d'identité commune qui a permis à l'archipel de s'assembler comme une nation.

La musique constitue un bon exemple de cette diversité dans l'homogénéité. En effet, on peut observer aujourd'hui certaines caractéristiques précises plus développées dans une région ou une île que dans d'autres. C'est la preuve de différences d'évolution entre les îles. Ainsi, certains instruments sont présents dans plusieurs îles et en voie de disparition dans d'autres: les flûtes en bambou et les tambours à fente sculptés, placés verticalement, sont particulièrement caractéristiques de l'île d'Ambrym. Dans l'île de Tanna les danses sont accompagnées uniquement par des frappements de pieds et de mains et l'instrument courant de l'île est la flûte de Pan. Aux îles Banks on peut assister aux danses masquées caractéristiques de cette région. Il est certain cependant que ces diversités régionales ne datent pas toutes d'aujourd'hui.

La musique est très présente dans la culture du Vanuatu, elle accompagne toutes les manifestations et cérémonies publiques, mais une musique plus intime existe aussi (bien que dans certaines régions elle soit en voie de disparition). Le genre musical le plus présent aujourd'hui dans l'archipel est la danse. Les danses interviennent en diverses occasions: mariages, montées en grade, cérémonies religieuses, inauguration d'un lieu, etc. Un répertoire approprié existe pour chaque type de cérémonie. Selon l'occasion et selon le lieu, les danses sont accompagnées par les instruments ou uniquement par les battements de mains et frappements de pieds. Elles peuvent être anciennes, transmises de génération en génération, ou récentes, «composées» pour une occasion spéciale. L'invention d'une danse est liée à un certain nombre de croyances. Ainsi, sur l'île de Pentecôte, on croit que le sujet d'une danse est apporté en rêve à un homme ou à une femme par les esprits. N'importe qui peut «rêver» une danse, mais pour la réaliser, il doit consulter le «compositeur», à qui il racontera son rêve. Ce dernier inventera ou plutôt «rêvera» la musique, les chants et les danses qui se grefferont sur le rêve de l'individu en question. Le statut de «compositeur» ou plutôt de «rêveur» de danses est donc réservé à certaines personnes ayant des capacités particulières. Ces personnes sont payées pour leurs services[4]. Les danses constituent toujours un événement très important pour une communauté et sont très attendues aussi bien du public que des danseurs. Ces derniers (souvent des volontaires) préparent les représentations de certaines danses à l'avance lors de répétitions.

Au Vanuatu, les danses, chants ou autres genres musicaux comme d'ailleurs d'autres formes artistiques appartiennent souvent à une personne ou à un groupe, et font partie des échanges. Ainsi on peut observer que les textes de certains chants ne sont pas compris des habitants et interprètes. Cela s'explique par le fait qu'un certain nombre de ces chants ont été achetés aux autres îles ou régions dont la langue

[4] Cette explication liée à l'invention d'une danse m'a été donnée par les informateurs lors de l'étude de terrain dans la région centrae de l'île de Pentecôte en 1998.

Fig. 2: Les femmes s'apprêtent à danser le Sowahavin.

Fig. 3: L'achat des parures de grade par les femmes.

n'est pas la même[5]. Le fait que l'archipel compte plus de cent langues et que sur une même île il peut y en avoir plusieurs ne facilite pas la compréhension et l'étude des textes; mais la langue utilisée pour un chant étudié peut cependant servir à la recherche de ses origines. Une représentation musicale peut donc être achetée, donnée ou échangée. La musique de l'archipel est régie par de véritables droits d'auteurs. Une œuvre musicale (chanson ou danse) appartient à celui qui l'a inventée ou àscelui qui a acheté ces droits.

Dans cette société océanienne la vie socioculturelle est nettement divisée entre les femmes et les hommes. De ce fait, on donne aux objets et aux faits culturels une dimension féminine ou masculine. Ainsi les chants sont considérés comme un concept à la fois féminin et masculin, car on croit que la mélodie est féminine, inventée par des femmes, alors que les paroles sont masculines, parce que ce sont les hommes qui les ont rajoutées aux mélodies (*cf.* Crowe [discographie] 1994: 5). Ce partage sexuel se retrouve aussi au niveau du répertoire musical: certaines danses sont destinées à être interprétées par les femmes, d'autres par les hommes.

Après ce court aperçu du contexte musical de l'archipel, trois caractéristiques principales se dégagent: tout d'abord le lien entre la musique et les croyances, ensuite une évolution constante pas toujours identique selon les régions, puis l'importance des échanges qui sont liés aux droits d'auteurs. Ces trois points ce retrouvent dans tous les aspects de la vie au Vanuatu, ce qui illustre l'idée de la globalité d'une culture[6].

Caractéristiques musicales

Les instruments que l'on peut trouver aujourd'hui dans la plupart des îles ne sont pas très nombreux. Ils se limitent aux idiophones et aérophones; quelques témoignages font allusion à une probable existence d'un membranophone dans le passé et il existe quelques enregistrements d'arc-en-bouche, mais ce dernier est en voie de disparition. Les instruments les plus fréquents sont les tambours à fente creusés dans un tronc d'arbre. Selon les régions, il sont joués à la verticale ou à l'horizontale et peuvent avoir un aspect très simple, sans aucune décoration, ou très soigneusement sculpté (on sculpte le plus souvent un visage sur la partie supérieure du tambour). Les tambours sont souvent frappés en ensembles de différentes tailles. Ils servent généralement à annoncer à distance une fête ou des informations plus précises. Les idiophones en bambou sont aussi assez répandus: petits tambours à

---

[5] *Cf.* Guiart 1956: 219, 220: « L'échelle de ces transactions va de la simple chanson pour le temps des pousses d'ignames, à laquelle on attribue une valeur de magie de beauté, ou de la chanson à sens satirique dans sa langue d'origine, aux complexes cérémonies impliquant de longs mois de préparation matérielle, des interdits particuliers et plusieurs semaines de rites et de festivités.[...] cette transmission quasi commerciale ouvre la voie à des changements rapides, au moins en ce qui concerne les aspects cérémoniels de la structure sociale, et explique la multiplicité des variations locales de chaque institution. »

[6] Cela confirme l'idée du « fait social total » de Marcel Mauss.

fente portables ou longs bambous frappés sur le sol (bambous pilonnants). Les sonnailles de chevilles fabriquées en coquilles de fruits sont utilisées dans certaines danses. Il existe aussi diverses sortes de flûtes en bambou, de différentes longueurs, droites ou traversières, et aussi des flûtes de Pan. Comme pour les tambours, certaines de ces flûtes sont décorées de dessins représentant des éléments de la nature ou des personnages mythiques. Parmi les aérophones, on utilise souvent la conque marine.

A propos des caractéristiques musicales au Vanuatu, notons tout d'abord l'absence d'une véritable polyphonie (sauf dans l'île de Malakula). En effet, la plupart des chants (les ensembles instrumentaux sont de plus en plus rares) sont monodiques. Ce phénomène est très étonnant, étant donné la place de la polyphonie dans le reste de l'Océanie[7]. Aujourd'hui, on peut observer quelques fois des tentatives pour ajouter des voix pendant une danse, mais cela reste une influence évidente des chants d'église à plusieurs voix[8].

En ce qui concerne les formes musicales, on peut évoquer ici quelques traits généraux. La plupart des chants qui composent les danses sont de forme responsoriale ; un soliste chante une phrase à laquelle répond le chœur. C'est une musique répétitive, et la forme apparemment prédominante est celle du refrain/couplet. A propos de la forme musicale dans l'archipel on peut se référer à Peter Crowe[9]. La répétition permet notamment l'énumération d'un texte pour faire passer un message, mais aussi pour la mémorisation. Étant donné son caractère répétitif, cette musique semble donc à première vue de forme assez simple, ce qui est presque universel pour les musiques destinées à être dansées.

Les mélodies ont souvent une courbe fluctuante, sans grands sauts d'intervalles. Dans certains chants on peut observer des fragments très proches du récitatif (sur une ou deux notes).

A propos des modalités, on peut dire que les modes les plus fréquents sont le mode pentatonique anhémitonique et le mode en « fanfare » (accord majeur parfait dans ses positions diverses). Il existe aussi les modes hexatoniques et heptatoniques, ainsi que les chaînes de tierces parfois autour d'un « pivot central semitonal

---

7 *Cf.* Crowe [discographie] 1994 : 4 : « [...] l'absence virtuelle de polyphonie d'un genre homogène, comparables à celles des groupes vocaux ou de flûtes de Pan des îles Salomon, l'archipel au nord [...] ou de ceux du sud, en Nouvelle-Calédonie [...]. Une telle répartition questionne les théories évolutionnistes sur la polyphonie (aussi mises en cause par la polyphonie plurivocale à Fidji ou en Polynésie). Il est probable que la musique de flûte de Pan en solo et en ensemble polyphonique a existé à Espiritu Santo et Malakula. [...] Malgré la perte des formes polyphoniques, [...] les ni-Vanuatu cultivent les conceptions élaborées de situations à plusieurs parties (ex. : les chants accompagnés de tambours à fente polyrythmiques). [...] »

8 En effet, nous avons pu observer un répertoire religieux chrétien très riche, où les habitants des îles interprètent sans aucune difficulté des chants à plusieurs voix.

9 *Cf.* Crowe 1996 : 157 : « La symétrie est omniprésente dans la plupart des formes musicales. Il existe un degré important de « redondance » qui s'exprime par l'usage de répétitions ou bien de phrases qui font contrepoids dans les chants et morceaux instrumentaux. Ainsi les formes musicales en couplets ou en litanies sont-elles récurrentes. Elles dépendent de deux facteurs : la répétition des gestes (dans une danse exécutée dans un espace limité) et l'autonomie des lignes et des phrases mélodiques. Les formes répétitives résultent d'un arrangement requis (sous forme de liste), ou révèlent les priorités significatives d'un message. »

(peut-être microtonal)»[10]. En outre, il semblerait que les chaînes de tierces inclues dans des échelles pentatoniques, existantes dans certaines danses, soient une particularité de la musique au Vanuatu.

La plupart des danses ont un caractère très rythmé, le plus souvent binaire. Les rythmes syncopés sont fréquents ainsi que les irrégularités rythmiques dans des mesures binaires qui évoquent les triolets (cela peut faire penser aux syncopes du jazz). Dans les danses notamment, l'accompagnement instrumental rythmique contient souvent des ostinatos, ces derniers interprétés parfois d'une façon irrégulière donnant l'impression de trois pour deux.

Influences océaniennes

Les échanges forment l'une des caractéristiques de la culture de l'Océanie. Ils sont régis par des règles très précises et complexes qui ont fortement surpris les premiers occidentaux voyageant dans la région. Ceux que l'on considérait alors comme des «sauvages» aux mœurs «barbares» exerçant la pire des férocités: le cannibalisme, étaient en fait capables d'établir un système complexe et logique d'échanges entraînant des obligations de dettes et de contre-dettes. Le système des échanges est devenu le sujet principal des anthropologues de cette région surtout après l'étude de la *kula* des îles Trobriand par Malinowski dans son œuvre clé (*Cf.* Malinowski 1963 [1922]).

Cette tradition d'échange a entraîné des emprunts culturels entre les régions. Le phénomène de brassages culturels n'est donc pas contemporain de la venue de l'homme occidental mais existait bel et bien avant et s'insérait à part entière dans l'ensemble de la culture océanienne par une influence réciproque entre diverses îles et régions. Les échanges ont été particulièrement favorisés par les migrations des populations, elles-mêmes possibles grâce à des connaissances maritimes et à la fabrication de la pirogue. Les raisons de ces mouvements étaient diverses: manque de nourriture, surpopulation, guerres, pirogues entraînées par la mer (*Cf.* Tausie 1981: 74) ou encore catastrophes naturelles comme l'éruption importante d'un volcan. Ainsi «rien ne peut s'expliquer objectivement si on n'admet pas l'existence en tous temps de possibilités permanentes de contacts, facteurs de changement à tous les niveaux de la structure sociale et à tous les horizons du Pacifique» (Guiart 1956: 225).

[10] *Cf.* Crowe [discographie] 1994: 5. Cependant Manfred Kelkel semble soutenir l'idée de McLean qui critique l'hypothèse des microintervalles en Océanie. Ces erreurs commises par les auditeurs occidentaux viendraient d'une intonation vague, de glissades de la voix, de la fluctuation des points de référence ou encore de l'empirisme dans l'accordage des instruments influençant ainsi la musique vocale (Kelkel 1981: 86,87).

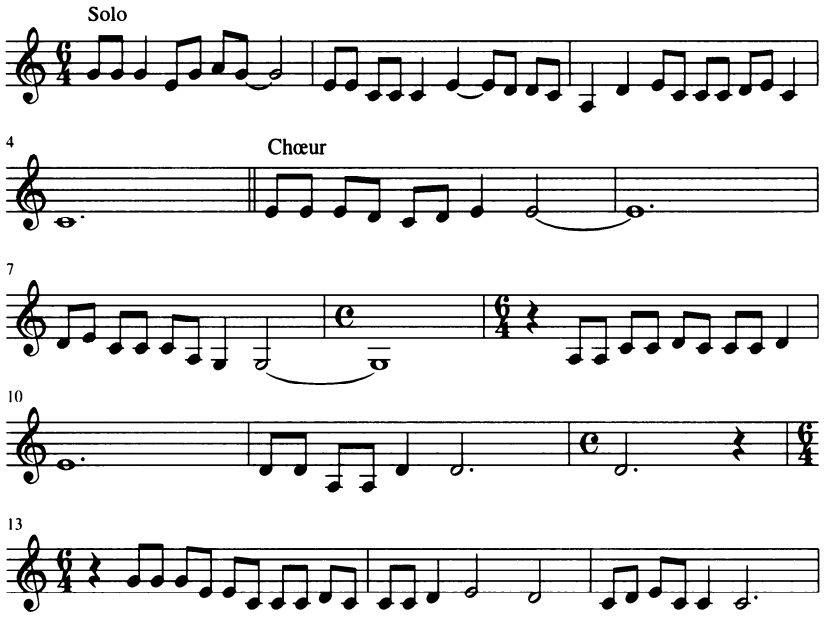


Fig. 4: Cette transcription sommaire d'un chant de la danse *Sowahavin*, réalisée à partir de l'enregistrement de terrain effectué en 1998 à l'île de Pentecôte, joue le rôle d'un support à des fins d'analyse et ne prétend en aucun cas refléter l'exactitude du résultat sonore. En outre, la transcription paradigmatique tentée ici se révèle impossible à cause de la forme particulière du morceau.

Echanges à l'intérieur de la Mélanésie

Certaines îles du Vanuatu sont très proches les unes des autres, aussi ont-elles toujours entretenu des rapports très étroits. Il était possible d'acheter dans une autre île la totalité d'une cérémonie ou uniquement un élément. Le paiement s'effectuait sous forme de porcs, de nattes tressées, de bijoux en coquillages, de nourriture, d'objets d'art etc., mais c'était l'échange de femmes qui permettait d'établir les liens les plus solides. Ainsi, une danse pouvait être acquise dans l'ensemble d'un rituel ou séparément[11]. Mais souvent ces nouveaux éléments acquis ailleurs ont été réinterprétés et se sont insérés dans la nouvelle région d'une manière différente, parfois en épousant une autre fonctionnalité. Ainsi on peut évoquer le saut du *gol*[12] effectué sur l'île de Pentecôte afin d'assurer une bonne récolte, alors que le même saut existait avant dans l'île de Malakula mais était exécuté pour un rituel de montée en

[11] Voir note 5.

[12] Le saut du *gol*, aujourd'hui exécuté encore uniquement au sud de l'île de Pentecôte, consiste en une cérémonie au cours de laquelle les hommes accomplissent un saut très spectaculaire la tête en avant, les pieds attachés par une liane, du haut d'une tour construite auparavant à cet effet. Autrefois on l'exécutait aussi dans les îles d'Ambrym et de Malakula.

grade (*cf.* Guiart 1956: 220). Ce rite est accompagné encore aujourd'hui par diverses expressions musicales: les cris, les sifflements, les encouragements et les danses. Il est évident, vu la particularité de cette cérémonie, qu'elle a voyagé d'un endroit à un autre. Il serait intéressant d'étudier les échanges musicaux qui ont accompagné ce rite. La musique liée au saut du *gol* était-elle pareille dans les trois îles?[13]

De tels exemples de similitudes dans les rituels entre les îles de l'archipel sont nombreux. Ainsi on sait que l'île d'Ambrym entretenait des relations étroites avec l'île de Malakula et les tambours en bois de ces deux îles ont un style esthétique semblable (*cf.* Patterson 1996: 269). De plus, on peut supposer que certains rituels disparus d'une île, mais conservés dans l'autre peuvent être retrouvés grâce aux nouveaux échanges.

Les influences entre les îles sont donc très nombreuses et se retrouvent à tous les niveaux socioculturels. Pour terminer sur ces échanges intérieurs à l'archipel, on évoquera encore un exemple musical sous forme de deux danses, l'une de l'île de Pentecôte, l'autre de l'île d'Ambae. Celle de Pentecôte s'appelle *Sawako*, celle d'Ambae *Sawagoro*[14]. En dehors de la ressemblance linguistique de ces noms de danses, les similitudes musicales sont flagrantes. Les deux danses se composent de plusieurs chants de même caractère; mais elles ne se préparent pas et tout le monde peut y participer, bien que les femmes le fassent à leur manière (séparation des sexes dans la danse). Citons tout d'abord la description de Peter Crowe:

> « Deux cercles d'hommes concentriques, tournés vers le centre, tapent des pieds en claquant des mains sur les contretemps, les doubles claquements commandant la répétition des phrases et les doubles piétinements ici et là faisant monter l'excitation. Tangentes aux cercles, les femmes alignées (ne chantant pas) « frottent » les pieds sur place; certaines, les bras tendus, imitent les ailes du faucon (car le *huqe* plane au-dessus des autres oiseaux). La forme est celle de l'appel-réponse, idéalement avec un *crescendo*, un *accelerando* et une fin en éruptions. Les phrases mélodiques peuvent se chevaucher. *Hai* « allons-y ! », et *io* « oui ! » (Crowe 1994: 10).

Quant à la chorégraphie, il existe quelques divergences entre les deux danses, mais dans l'ensemble le principe est le même: dans le *Sawako* de l'île de Pentecôte, les hommes sont regroupés plus ou moins en cercle(s), tournés vers l'intérieur; les femmes quant à elles forment un cercle extérieur autour des hommes. Comme à Ambae

---

[13] Cette question restera malheureusement sans réponse par manque de documents qui permettraient une telle étude, le saut ayant disparu dans les îles d'Ambrym et Malakula. Cependant il serait intéressant d'entreprendre une recherche de longue durée en se fondant essentiellement sur les textes des chants de ces deux îles (en y cherchant éventuellement des allusions au saut) ainsi qu'en étudiant en détail les chants toujours interprétés à l'île de Pentecôte lors de ce rite afin de rechercher les signes linguistiques ou textuels d'un éventuel emprunt aux deux autres îles. Cette étude pourrait aussi nous éclairer quant à l'origine du saut du *gol*.

[14] La comparaison est faite d'après les enregistrements de plusieurs *Sawako* effectués sur le terrain dans le centre de Pentecôte en 1998, et l'enregistrement de Peter Crowe (1994: plage 8) de *Sawagoro* d'Ambae. Mon hypothèse quant à l'assimilation de ces deux danses à été confirmée par un informateur de Pentecôte qui, après avoir entendu l'enregistrement de Crowe, a aussitôt fait le rapprochement avec *Sawako*.

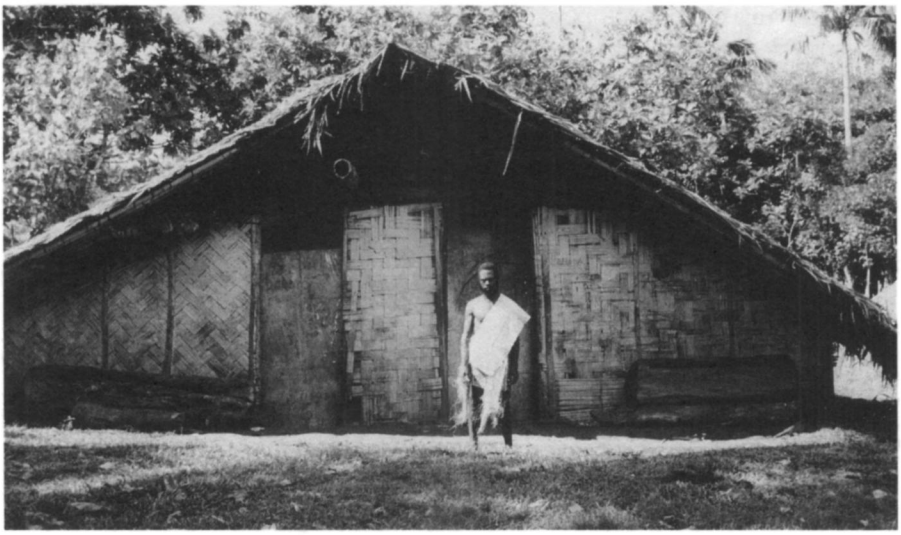


Fig. 5: Un homme en tenue traditionnelle devant le *nakamal* (maison des hommes). Sur les côtés on peut voir des tambours horizontaux en bois.

les hommes tapent des pieds en dansant sur place, alors que les femmes qui les entourent tournent en rond en frappant des pieds, poussant des cris d'encouragement et parfois faisant des gestes de bras (on peut supposer qu'il s'agit comme à Ambae d'imiter le faucon). Les caractéristiques musicales décrites par Crowe (ci-dessus) correspondent aussi à la danse *Sawako*, de forme responsoriale, avec la tension qui monte, une fin brusque, etc. Les caractéristiques suivantes se retrouvent aussi dans les deux danses. Chaque chant de forme couplet/refrain commence par un cri du soliste auquel répond le chœur. Le soliste semble avoir un rôle du conteur, d'où le caractère récitatif de ses soli ainsi qu'une impression de liberté donnant lieu à une certaine improvisation. De cette liberté résulte aussi « l'inexactitude » des hauteurs difficiles à transcrire dans un système à tempérament égal contrairement aux refrains toujours très clairs quant à la hauteur des notes. Les chants des deux danses sont fondés sur une échelle pentatonique anhémitonique et composés d'intervalles allant de la seconde à la quarte. L'accompagnement est composé uniquement de frappements de mains à contretemps et de battements de pieds sur les temps. Le style est très rythmé, avec des phrases commençant souvent à contretemps, le tout sur un tempo rapide donnant de l'élan ainsi qu'un caractère impulsif aux danses. *Sawako* et *Sawagoro* sont interprétées dans un contexte très joyeux de fête avec des cris et des sifflements entraînant la danse.

En dehors de ces échanges entre les îles proches, les habitants du Vanuatu entretiennent aussi des relations avec d'autres îles et archipels de la Mélanésie. Pour ces voyages plus lointains, ils utilisaient les pirogues à balanciers. Les archipels les plus visités étaient leurs voisins les plus proches: îles Salomon, Nouvelle Calédonie et

îles Fidji. Contrairement à la Polynésie, la région mélanésienne est diversifiée quant aux milieux naturels, presque partout on peut distinguer deux groupes d'hommes: ceux du rivage et ceux de la montagne. Les ressources sont nombreuses et diversifiées, ce qui a certainement joué sur le développement culturel (*cf.* Vilsoni 1981: 33).

Souvent les divisions géographiques ne correspondent pas aux ensembles culturels, c'est aussi le cas en Océanie où la division en Mélanésie, Micronésie et Polynésie ne correspond pas toujours aux aires culturelles, donc à la musique. Cette division géographique est d'ailleurs de plus en plus contestée par les chercheurs.

Cet article ne vise pas à pas une étude comparative des différentes musiques de la région du Pacifique, qui demanderait des années de recherches minutieuses et de nombreuses missions de terrain. En outre, les donnés pour une telle étude sont faussées par l'occidentalisation et la disparition d'un grand nombre de genres musicaux. Cependant, pour donner une idée des influences à l'intérieur de la Mélanésie, voici quelques exemples de remarques qu'on trouve chez différents auteurs spécialisés dans certains régions de la Mélanésie. Ainsi, pour des raisons méthodologiques, Mervyn McLean[15] sélectionne trois îles du Vanuatu: Ambae, Malakula et Pentecôte. En prenant en compte les instruments de musique et une sélection d'un certain nombre de traits musicaux, il ressort de cette étude que les îles d'Ambae et de Pentecôte ont un nombre significatif de traits communs avec les îles Salomon. Pour l'île d'Ambae il y a aussi quelques similitudes avec l'archipel Bismarck (en ce qui concerne les instruments) et la Nouvelle Calédonie (en ce qui concerne les structures musicales). D'autre part, l'île de Malakula forme un cas particulier et très intéressant en raisons des assimilations non seulement avec les archipels mélanésiens (Salomon, Bismarck et Tikopia) mais aussi avec Palau en Micronésie ainsi qu'avec deux îles polynésiennes[16]. Il est intéressant de remarquer que c'est justement à l'île de Malakula qu'on signale l'existence d'une véritable polyphonie absente en principe sur les autres îles du Vanuatu.

Les îles du sud de l'archipel: Aneityum et Tanna sont assez proches des îles Loyauté de la Nouvelle Calédonie et plusieurs objets d'art se retrouvent dans les deux endroits. Dans les mythes de certains groupes humains de la Nouvelle Calédonie, le Vanuatu est cité comme leur lieu d'origine. Ainsi à l'île de Maré on connaît un chant qui évoque ces relations et l'origine mythique commune entre les deux endroits. « Les paroles d'une danse de femmes d'une vieille famille de l'est-sud de Maré, *si Thunu serei dradrac*, débutent en interpellant une divinité, *Wa-shongo-shongone*, au ventre 'chauffé au feu'; à la question: 'D'où viens-tu?', la divinité répond: 'Je viens de Kiamu[17]'. Les dernières paroles de la danse évoquent Yahue,

---

[15] En raison de sa grande expérience dans l'étude des musiques océaniennes, Mervyn McLean a pu réaliser un travail de recherche sur ce sujet et il nous en fait part dans son article. Il refait une division de l'Océanie d'après l'étude comparative des musiques, cette division comporte des divergences selon qu'on prend comme référence les instruments de musique ou les structures musicales. Cependant, l'auteur signale que son étude n'est pas complète. (*Cf.* McLean 1979).

[16] Voir suite: « Influences polynésiennes ».

[17] Kiamu est le nom qui évoque plusieurs endroits dont la situation géographique est assez ambiguë, mais entre autres c'est le nom par lequel on désigne encore aujourd'hui dans l'île de Maré l'île de Aneityum.

le volcan de Tanna. Il est possible qu'un cataclysme volcanique ait provoqué une migration» (Dubois 1996: 83). Un autre chant qui est un cantique protestant de Tiga, n'a pas gardé les paroles à connotation religieuse, mais décrit les «relations anciennes» avec l'île de Malakula (*cf.* Beaudet, Tein 1990: 19). S'il existe des chants qui racontent des relations entre ces deux archipels, il paraît évident que les caractéristiques musicales ont dû être influencées réciproquement les unes par les autres. Raymond Ammann fait remarquer des similitudes entre les danses aux connotations sexuelles: danse *pilou-pilou* de la Grande Terre et la danse de *toka* de Tanna (*cf.* Ammann 1997: 74). Plusieurs danses en rond des îles Loyauté semblent être inspirées des danses de Vanuatu(*cf.* Ammann 1997: 271). D'autres signes montrent des relations entre les deux archipels, il est intéressant de remarquer que, toujours à l'île de Maré, on retrouve un rituel qui est identique à celui de l'île Loh des îles Torres au nord du Vanuatu, malgré la distance qui sépare les deux endroits (cf. Dubois 1996: 85).

En outre, Peter Crowe évoque l'hypothèse d'un lien entre le Vanuatu et les îles Fidji. Il est possible, d'après quelques témoignages, que l'île de Tanna et Viti Levu (Fidji) aient entretenu certaines relations, d'autre part il y a des liens linguistiques entre l'île de Maewo de Vanuatu et Fidji. Selon la tradition de Maewo, cette île était en rapport avec les îles de l'ouest (Fidji), on en trouve des traces notamment dans les textes des chants de Maewo. Il est possible de chercher des similitudes musicales entre ces deux régions en analysant les chants d'enfants, genre très conservateur (*cf.* Crowe 1991: 37).

L'autre hypothèse concerne les chants *Tamate* de Vanikoro (îles Santa Cruz), donc il est possible qu'ils soient importés des îles Banks au Vanuatu où les danses *Tamate* existent encore (*cf.* Crowe 1996b: 12).

La vie socioculturelle de la région mélanésienne peut donc être considérée, à l'instar de l'archipel du Vanuatu, comme à la fois homogène et diversifiée. Dans les fréquents échanges, la musique était et est toujours exposée aux nombreux emprunts tout en s'adaptant, car elle garde sa propre identité dans chaque région.

Influences polynésiennes

La distance séparant l'archipel du Vanuatu de la Polynésie a rendu leurs échanges moins réguliers et moins directs que ceux qui existaient entre le Vanuatu et d'autres îles mélanésiennes. C'est pourquoi on parlera ici plutôt d'influences que de véritables échanges. En effet, le contact entre le Vanuatu et la Polynésie existait essentiellement par l'intermédiaire d'autres îles, soit par migrations. Ainsi, une partie des populations qui arrivèrent dans l'archipel il y a environ 3000 ans[18] continuèrent leur voyage jusqu'à la Polynésie. Les deux groupes ont cependant gardé le contact et une vague de retour s'est manifestée vers l'an 1000 de notre ère (*cf.* Bonnemaison 1996a: 104). L'épisode le plus connu de ces migrations est celui

[18] Voir introduction.

de Roy Mata, un chef légendaire qui s'installa au XII[e] siècle sur l'île de Vaté (Efaté) en créant un royaume qui comprenait plusieurs îles. La tradition orale connaît plusieurs variantes de la légende du Roy Mata qui ont été confirmées scientifiquement avec la découverte archéologique par J. Garanger de la tombe du chef et de sa cour (*cf.* Bonnemaison 1996a: 104-106, 150). Ces migrations polynésiennes ont influencé largement la culture du Vanuatu. On trouve encore aujourd'hui dans certaines îles de l'archipel quelques langues polynésiennes ainsi qu'un système hiérarchique de type polynésien[19].

Il y a beaucoup de similitudes entre les musiques mélanésiennes et polynésiennes. Tout d'abord les instruments sont semblables: ainsi dans toute l'Océanie le seul cordophone existant est l'arc musical; la conque marine est universelle dans toute cette région. Les instruments les plus répandus dans les îles du Pacifique sont diverses flûtes en bambou, des bâtons pilonnants, des tambours en bois (sauf en Micronésie). Quant aux genres musicaux on peut souligner la rareté de la musique purement instrumentale. La liaison étroite avec les chants ou la séparation des sexes existent dans la plupart des danses. Les types de voix sont semblables dans toute la région, où elles ont un caractère criard, cassant, aigre et où le registre de fausset est souvent utilisé (*cf.* Kelkel 1981: 64). Les danses ont deux fonctions primordiales: d'une part, les danses rituelles permettent la communication avec le monde surnaturel, d'autre part, à travers la danse en général, on reflète l'ordre social (*cf.* Kelkel 1981: 60). L'accompagnement des chants et des danses est souvent rythmique. La plupart du temps les rythmes sont binaires, avec des ostinatos rythmiques. Il existe aussi différentes techniques de frappe sur les instruments. Toutes ces caractéristiques montrent une certaine cohérence des musiques traditionnelles océanienne, bien que chaque région garde aussi une part de sa propre identité d'où un certain nombre de divergences, qui se mélangent lors des échanges et s'adaptent d'une manière originale à ces nouveaux contextes culturels. Ainsi par exemple, les occasions d'interprétation de la musique ne sont pas toujours les mêmes: la prise de grade en Mélanésie est une circonstance favorable à l'organisation des danses, cependant cette cérémonie n'existe pas en Polynésie. Comme dans toute la vie socioculturelle, les danses océaniennes sont remplies de symboles. Vilsoni Tausie place la différence entre les danses polynésiennes et mélanésiennes au niveau d'importance de la poésie. En Polynésie la danse enjolive la poésie, alors qu'en Mélanésie la poésie n'a pas beaucoup d'importance, néanmoins ce sont les aspects théâtraux qui importent, d'où les masques et les peintures corporelles. En outre, les danses mélanésiennes font souvent prendre au danseur la personnification d'un être non-humain, ce qui est rare en Polynésie.

A l'intérieur de la Mélanésie les métissages culturels étaient surtout dus aux traditions des échanges. Cependant il semblerait qu'entre le Vanuatu et la Polynésie la distance entravait la régularité des échanges, par contre ils pouvaient exister à

[19] *Cf.* Bonnemaison 1996a: 150: « Si l'on croit les traditions orales des îles du centre, les principes théoriques de la société à titres furent introduits par Roy Mata [...] Il institua un système de parenté matrilinéaire à lignées totémiques entre lesquelles la guerre était déclarée impossible et intronisa les principaux chefs de l'île en leur donnant des titres qui lui étaient liés personnellement par un serment d'allégeance. »

travers les régions transitoires. Ainsi on considère souvent les îles Fidji comme le point intermédiaire entre les régions mélanésiennes et polynésiennes. Le fait est que dans l'art du Vanuatu on peut observer les éléments empruntés aux cultures polynésiennes (cf. Tausie 1981: 30, 48, 53). Revenons ici au cas de Malakula pour lequel McLean souligne les influences des îles mélanésiennes et micronésiennes, mais aussi des îles Marquises, îles de la Société, Tuvalu et Samoa (pour les instruments) et les îles de Futuna et d'Ouvea en Polynésie ouest (pour les structures musicales). En analysant les tableaux de son étude (*cf.* McLean 1979) et en relevant quelques caractéristiques communes à l'île de Malakula et à Futuna et Ouvea, deux traits musicalement importants ont attiré notre attention, il s'agit de la polyphonie d'une part et d'autre part de l'hétéromètrie. Comme ces deux caractéristiques sont absentes dans les autres îles du Vanuatu, on peut supposer qu'elles se trouvent à Malakula par l'intermédiaire des influences musicales venant d'autres régions[20]. Néanmoins, on peut penser que la plupart des emprunts culturels polynésiens qui se trouvent dans la musique du Vanuatu résultent des migrations des groupes polynésiennes et de leur installation dans l'archipel. Aujourd'hui dans tout le Pacifique on peut remarquer la présence de communautés originaires des autres îles, comme les Futuniens au Vanuatu, les Tongiens, les Samoans, les Rotumans et les Banabans aux Salomon etc. (*cf.* Tausie 1981: 77). Ainsi comme certains chercheurs le signalent, plusieurs îles du Vanuatu (Aniwa, Futuna, Emae, Fila) possèdent jusqu'à aujourd'hui[21] quelques langues polynésiennes. C'est aussi dans les musiques de ces îles qu'on peut observer les exemples les plus marqués d'emprunts entre musiques polynésiennes et mélanésiennes. Il est possible de vérifier cette hypothèse en écoutant le disque édité en 1998 consacré aux musiques de l'île Futuna du Vanuatu (*cf.* Thomas et Kuotoga [discographie] 1998). Les exemples des musiques traditionnelles témoignent que les musiques de cette île sont un amalgame des caractéristiques de ces deux régions du Pacifique[22]. Il est donc intéressant de remarquer que ces communautés d'origine polynésienne ont gardé certaines de leurs caractéristiques musicales originelles et qu'elles ont pu même parfois influencer la musique des îles voisines de leurs îles de migration.

---

[20] Hypothèse à vérifier en établissant une étude comparative des îles du Vanuatu ainsi que leur rapports avec d'autres régions d'Océanie. La polyphonie a pu être empruntée aux îles Salomon, à l'île de Palau en Micronésie ou encore à Tikopia ou effectivement à Futuna ou Ouvea.

[21] *Cf.* Bonnemaison 1996a: 104 et 150: où l'auteur parlant du Roy Mata rajoute: «D'autres mouvements de ce type sont signalés par les traditions orales du Vanuatu dans les îles centre et du sud de l'archipel, notamment dans les petites îles de Futuna et d'Aniwa au large de Tanna, qui sont de langue polynésienne et dont la tradition orale fait état des relations anciennes et constantes avec ce que leurs populations appellent *Tongatapu*».

[22] *Cf.* Thomas et Kuotoga [discographie] 1998. Le témoignage concerne bien sûr uniquement les morceaux traditionnels et jeux d'enfants. Nous ne prenons pas en compte ici les enregistrements des musiques contemporaines acculturées. On peut ainsi remarquer dans un de ces chants traditionnels l'emploi de la polyphonie lors des refrains (pl. 13), mais ne sachant pas l'ancienneté de cette danse on ne peut pas être sûr que cela soit une influence polynésienne. Les chants d'enfants constituent des exemples plus fiables.

L'occidentalisation

«Il faut regretter que les Européens ne puissent pas faire de voyages, sans nuire aux nations qu'ils vont visiter» (Forster, cité *in* Bonnemaison 1986: 13). Cette remarque si unique venant d'un homme occidental du XVIII[e] siècle, qui est un scientifique faisant partie de l'expédition de capitaine Cook, est en fait déjà le présage de ce qui se passera pendant plus de deux siècles. Depuis l'arrivée de l'homme occidental au Vanuatu, de nombreux changements ont eu lieu. Certains sont positifs, mais, bien que le Vanuatu soit considéré encore aujourd'hui comme l'un des lieux les plus préservés du monde, une grande partie des transformations n'est qu'une destruction progressive d'une culture très riche et complexe basée sur les règles ancestrales.

Historique

L'archipel du Vanuatu a été découvert par Pedro Fernandez de Quiros en 1606. Pendant plus d'un siècle l'archipel est resté oublié et c'est le Français Louis Antoine de Bougainville qui y arrive le deuxième en 1768 et l'appelle l'archipel des Grandes Cyclades. Puis en 1774 James Cook fait un parcours de l'archipel et le nomme Nouvelles Hébrides. Après les découvreurs dont le premier contact avec les indigènes n'était pas des meilleurs, la très mauvaise réputation des habitants a fait que les premiers Occidentaux ne vinrent seulement qu'au XIX[e] siècle, attirés par le bois de santal. Ils furent ensuite suivis par les premiers missionnaires. Le contact se révèla très difficile et un nombre considérable de meurtres a lieu. De la fin du XIX[e] siècle jusqu'aux premières années du XX[e] a lieu le *blackbirding*: traite de la main d'œuvre qui officiellement recrute des volontaires. En réalité il s'agit plutôt d'enlèvements et d'engagements forcés. Cette période a été particulièrement terrible pour les habitants de l'archipel et de nombreux conflits parfois très sanglants opposèrent les missionnaires et les colons installés aux Nouvelles Hébrides aux populations locales.

Après de nombreux désaccords entre la Grande Bretagne et la France, en 1906 les deux puissances coloniales mettent en place un Condominium franco-britannique qui établit un pouvoir conjoint (le seul cas dans l'histoire). Enfin le 30 juillet 1980 l'archipel devient indépendant et prend le nom du Vanuatu.

L'homme occidental arrivé dans l'archipel considérait les indigènes comme les «sauvages» pratiquant le cannibalisme et des rituels barbares comme les danses orgiaques. En outre, la violence des premiers contacts a encore confirmé ces opinions. Pour les raisons de colonisation, il était décidé, comme partout ailleurs, que les «sauvages» devraient être christianisés. Pour le faire, les missionnaires (essentiellement les protestants[23]) bannirent tout ce qui se rapportait à la

[23] Les missionnaires catholiques arrivèrent dans l'archipel plus tard que les protestants, et leurs méthodes étaient nettement moins violentes, laissant une certaine part à la vie traditionnelle.

tradition[24] qu'ils qualifièrent d'idolâtre et liée au diable. Les danses traditionnelles notamment étaient sévèrement interdites, ainsi que la consommation du *kava*[25] qui était liée à toutes les cérémonies mais aussi à la vie quotidienne.

Les missionnaires ont détruit l'art et les traditions du Pacifique, mais aujourd'hui l'image «d'aimable sauvage» et du paradis du Pacifique ainsi que la commercialisation de l'art sont en train de les détruire d'une autre manière, par l'acculturation sauvage. Dans ce cas, l'art traditionnel séparé de son contexte et de sa fonctionnalité perd de sa valeur. Cependant, parallèlement à toutes ces vulgarisations de l'art, depuis quelques dizaines d'années des efforts sont faits pour la préservation de l'art et des coutumes véritables. Ainsi l'une des fonctions du Centre Culturel du Vanuatu est de propager et préserver l'art traditionnel de l'archipel. Grâce à de telles activités ainsi qu'à la prise de conscience des habitants de l'archipel, le Vanuatu n'a pas encore complètement capitulé, comme certains autres pays du Pacifique, face à l'ingérence de l'homme blanc.

Les musiques occidentalisées

Dès le début des contacts avec les Européens, la culture du Vanuatu, ouverte par son essence même aux innovations et aux influences a été fortement modifiée. Cependant, ce véritable choc des cultures ne s'est pas fait de manière équitable, comme cela était de coutume entre les îles mélanésiennes, ni par influences progressives comme avec la Polynésie, mais d'une manière brusque, sur un temps très court et par des moyens violents, en mettant la culture locale dans une position d'infériorité. Tout d'abord, les missionnaires ont remplacé la musique traditionnelle par les chants religieux, hymnes et cantiques d'origine euro-américaine. Ensuite les hommes blancs installés dans l'archipel ont introduit de nouveaux instruments: guitare, mandoline, banjo et ont contribué à la naissance d'*ukulele*. Ainsi dans tout le Pacifique de nouveaux genres musicaux apparaissent donnant naissance à ce qu'on appelle couramment le genre néo-polynésien[26]. Les chants des églises chrétiennes et le *string-band* sont les formes les plus populaires de la «nouvelle musique». Dans le domaine musical les transformations dues à l'occidentalisation sont diverses: introduction de nouveaux instruments, emprunts d'échelles et

[24] *Cf.* Bonnemaison 1986: 97: «Le puritanisme presbytérien traqua d'abord les manifestations «d'indécence»: danses de nuit jugées «obscènes et orgiaques», chants et nudités furent proscrits. La coiffure traditionnelle [...] fut également bannie. [...] La polygamie fut condamnée et l'on vit les chefs répudier publiquement leurs femmes. La «prostitution sacrée», qui servait à l'initiation sexuelle des jeunes adolescents et faisait partie des services que se rendaient les différentes communautés, fut pourchassée et châtiée par le fouet. La guerre, l'étranglement des veuves par les frères du défunt, toutes les formes de magie, divinatoire, guérisseuse, climatique ou agraire furent interdites pêle-mêle. On jeta les pierres magiques dotées de pouvoirs sacrés, au cours de processions collectives et de séances d'exorcisme.»

[25] Boisson traditionnelle liée à la coutume, fabriquée à partir de la racine d'un poivrier et dont les effets sont «narcotiques» mais sans accoutumance.

[26] Cette nouvelle musique née en Polynésie existe aujourd'hui dans les autres régions du Pacifique.

d'accords occidentaux (essentiellement le mode majeur et l'accord parfait), nouvelles techniques vocales, jusqu'à l'introduction d'amplifications électriques, micros et instruments électriques. Cependant souvent dans ces musiques importées on retrouve quelques caractéristiques locales. Ainsi dans les cantiques et hymnes d'église crées en Polynésie, on a gardé les voix cassantes typiquement polynésiennes, la prédilection pour les accords majeurs, l'originalité du rythme etc. (*cf.* Kelkel 1981: 105). Ces cantiques religieux ayant été importés avec toutes leurs caractéristiques de la Polynésie vers la Mélanésie, on trouve ce genre polyphonique au Vanuatu. Les cantiques d'église au Vanuatu sont donc comme en Polynésie des chants en chorale à plusieurs voix, sans accompagnement, fondés sur les accords majeurs, cependant les textes sont traduits en *bislama* du Vanuatu pour que le message religieux soit compris par tout le monde. Ce genre musical est très apprécié des habitants et il n'est pas rare d'entendre certaines personnes les fredonner en dehors de l'église. Ce qui est surprenant c'est la facilité avec laquelle ce genre musical a été adopté par une population qui n'exerçait pas par ailleurs de musiques polyphoniques. Aujourd'hui on peut aussi observer que lors de certaines danses traditionnelles, on tente d'ajouter dans les chants d'autres voix à l'instar de ces hymnes religieux.

En outre, d'autres genres musicaux profanes sont nés sous influence occidentale. Le plus connu est le *string-band*. C'est un petit ensemble de jeunes garçons (la plupart du temps des adolescents) qui jouent des instruments modernes: guitare, mandoline, *ukulele* accompagnés par un ou plusieurs instruments rythmiques (par exemple un bambou frappé ou un tambourin), mais la composition du groupe est très libre et dépend souvent des possibilités matérielles des participants. Les chants sont contrapuntiques ou polyphoniques et la voix de fausset est souvent utilisée. Les textes concernent les sujets actuels dans la langue *bislama*. Ces ensembles participent aujourd'hui à la plupart des fêtes de l'archipel aux côtés des musiques traditionnelles. Elles peuvent donner lieu à des danses dont les pas sont absolument libres, cependant les femmes et les hommes dansent en général en groupes séparés.

Ces deux genres musicaux: cantiques et *string-bands* se trouvent à peu près dans toutes les îles du Vanuatu, cependant il existe d'autres genres musicaux liés à des groupes qui cultivent des rituels et des croyances particulières. Il s'agit ici des cultes du cargo qui ont connu en Océanie un développement très important. Au Vanuatu c'est à l'île de Tanna qu'un tel culte a atteint des dimensions invraisemblables avec le mouvement John Frum. Selon la légende, en 1940 un homme blanc serait venu dans l'île annonçant la venue d'un cargo rempli de richesses à condition que les habitants (qui étaient alors christianisés) retournent à la coutume. Le débarquement des troupes américaines lors de la deuxième guerre mondiale avec tout le matériel moderne a encore renforcé cette croyance et on attribua à la personne mystique de John Frum la nationalité américaine. La communauté John Frum menée par les leaders mélanésiens a joué un grand rôle dans l'histoire de l'île de Tanna et dans le retour aux traditions (bien que les groupes coutumiers considèrent que la coutume des John Frum est une «nouvelle coutume») (cf. Bonnemaison 1986: 262). Les adeptes du mouvement attendent encore aujourd'hui le retour de John Frum et de son cargo plein de richesses. Ce culte a créé de nombreux rituels et la

Fig. 6: Une femme compose un dessin sur une petite natte.

musique qui s'y attache. On crée constamment de nouveaux chants et danses[27]. Lors des rituels du groupe, les chants racontent les épisodes historiques du mouvement, ils peuvent être accompagnés par les instruments occidentaux (guitare, banjo et tambourin). Ces chants sont interprétés en chœur et dansés. J. Bonnemaison donne une description très pittoresque de ces danses:

> « Les hommes se déplacent en oscillant d'un pied sur l'autre, reprenant en chœur les refrains, claquant des mains et ponctuant leurs évolutions de nombreux sifflets qui strient la nuit. Les femmes, en groupe compact, dansent sur les deux côtés latéraux du kiosque. Colonnes de bronze ondulantes, animées de cris et de rires, elles avancent en rythme vers les chanteurs et la lumière des lampes tempête qui éclairent le kiosque, puis refluent de même manière vers l'obscurité de la nuit. Leur visage est peint et elles portent le "grasskirt", cette jupe de pandanus aux fibres de multiples couleurs qui descend bas sur les chevilles et allonge la silhouette. Au pied du volcan Yasür, dont le cratère tonne régulièrement, le spectacle de la fête nocturne ne manque ni de beauté, ni de grandeur » (Bonnemaison 1986: 285).

Puis il souligne aussi une montée de tension par un crescendo et certainement une accélération du tempo. Certains chants sont connus de tout le monde, d'autres sont créés par les «compositeurs» attitrés. L'auteur remarque aussi qu'en principe la

[27] Nous n'avons pas encore pu assister aux rituels John Frum de l'île de Tanna, c'est pourquoi nous nous référerons ici aux descriptions de Bonnemaison.

musique des John Frum ne diffère pas beaucoup des *string-bands*, mais les textes faisant allusion aux événements historiques et politiques sont construits comme dans les chants traditionnels. Certains chants sont répétitifs, d'autres ont la même forme que les récits chantés traditionnels (Bonnemaison 1986: 285, 286). On peut voir à travers toutes ces descriptions que la musique et les rituels du mouvement sont un amalgame des caractéristiques traditionnelles (par exemple la fonction rituelle et sociale de telles réunions) et modernes comme l'emploi des instruments occidentaux.

L'arrivée des Occidentaux dans l'archipel a entraîné de nombreux changements souvent néfastes, mais cependant il ne faut pas oublier qu'il a apporté aussi quelques nouvelles possibilités à l'épanouissement de l'art local, qui suit l'évolution de la société.

Conclusion

La tradition des emprunts est ancrée dans la culture du Vanuatu. Tout en gardant sa charpente composée d'éléments fixes, de nouveaux éléments viennent se greffer dans la coutume de l'archipel. Ainsi ces innovations ne détruisent pas la tradition, mais s'y insèrent en respectant l'esprit et les valeurs ancestrales. Les influences réciproques, internes à la région d'Océanie existent depuis des siècles, mais sans l'uniformiser pour autant. Chaque petite communauté a su préserver sa propre identité. Ainsi le renouveau permet à la coutume de vivre. Aujourd'hui on peut utiliser ces emprunts musicaux pour les insérer aux études des autres domaines ethnologiques et historiques afin d'éclaircir les questions d'origines, d'histoire des migrations et de contacts dans cette région.

Cependant cette tradition de croisements culturels qui s'inséraient si bien dans la culture mélanésienne a été bousculée par l'arrivée de l'homme occidental. On peut se demander alors s'il aurait été possible (par une autre attitude de l'homme blanc) que la rencontre de ces deux mondes si contrastés soit moins destructrice ?[28] Vu la présence des brassages intérieurs à la région du Pacifique que l'on peut considérer positifs, on peut penser que si l'attitude des Européens avait été différente dès leur arrivée, le métissage des deux cultures se serait peut être fait aussi d'une manière positive, progressivement et laissant aux autochtones eux-mêmes la possibilité des choix. Ainsi le rajout de voix supplémentaires aux chants traditionnels, emprunté aux hymnes à plusieurs voix apportés par les missionnaires, semble être un exemple d'une influence admissible. Néanmoins l'homme blanc, comme à son habitude, avec sa soif de posséder tout ce qu'il voit, a bousculé cette coutume des échanges. Pour nous les occidentaux, cette rencontre n'était que positive, elle nous

[28] *Cf.* Guiart 1991: 467: « Au contraire de ce que pensent des fonctionnalistes de l'école de Malinowski, ce n'est pas le contact blanc européen qui détruit, mais la prise de possession coloniale, du moins sa forme renforcée qui comporte parallèlement spoliation foncière et christianisation accélérée. Le Vanuatu (Nouvelles-Hébrides) est un des bons exemples qu'une société arrive à maintenir sa course, dans une extraordinaire floraison d'initiatives, avant de succomber à la force blanche. »

a apporté de nouvelles terres, de nouvelles richesses, de nouvelles connaissances, mais qu'a-t-elle apporté aux habitants de ces régions ? Certes, aujourd'hui les habitants de l'archipel ne connaissent plus de guerres tribales sanglantes, ni de cannibalisme, ni d'infanticide etc., mais ces éléments faisaient partie intégrante de leur culture, même s'ils nous paraissent féroces et sauvages de notre point de vue occidental, les anthropologues les ont souvent expliqués comme éléments régulateurs de la société. Enlever ces éléments de l'ensemble de la tradition fait déjà s'effondrer la charpente coutumière. Aujourd'hui pour un certain nombre d'habitants du Vanuatu, il existe la possibilité de profiter de la médecine occidentale, et de sa technologie, mais est-ce toujours en accord avec la coutume ? L'introduction de la radio et de la télévision dans les zones urbaines joue largement contre la coutume et la musique traditionnelle en est la première victime. La diffusion de ces musiques occidentalisées ainsi que de musiques occidentales modernes incite les jeunes à rejeter leur propre musique sous sa forme pure.

Aujourd'hui le mal est il est impossible de revenir en arrière. On ne peut pas demander aux Océaniens de maintenir leurs traditions sans prendre en compte ce qu'on leur a apporté. Pourquoi n'auraient-ils pas le droit de se soigner, d'utiliser des appareils technologiques ou d'aller au cinéma ? La question pouvait être posée au XIX^e siècle quand tout a commencé, mais aujourd'hui il est trop tard. Cependant, au lieu de continuer à faire le mal il est possible de l'atténuer. Pour la musique ce sont les ethnomusicologues qui ont encore beaucoup à faire. Le travail des chercheurs se limite beaucoup trop souvent à des recherches scientifiques – certes, très importantes pour les musiques traditionnelles, – mais il serait bon d'établir parallèlement une activité intense de préservation de ces musiques auprès des acteurs indigènes comme auprès du public occidental. Tout d'abord il faut faire face à la commercialisation de la coutume. D'autre part, en ce qui concerne le tourisme, phénomène certes important pour l'économie de la plupart des pays en question, ne serait-il pas possible, au lieu d'arranger la coutume pour qu'elle se vende bien, de plutôt faire une politique d'encouragement des formes d'art authentiques ? En outre, beaucoup de jeunes de ces pays se trouvant dans des situations difficiles se réfugient dans l'interprétation de la musique occidentalisée. Pourquoi ne pouvons-nous pas leur faire prendre conscience de l'importance de revenir à leur racines en recréant et renouvelant leur propre musique ?[29] Ce qui est rassurant, c'est qu'au Vanuatu les habitants se rendent compte de l'importance de la préservation de la coutume. Il faudra encore que l'économie de marché se développant de plus en plus dans l'archipel ne leur fasse pas l'oublier.

[29] Tausie 1981: 131,132: « L'évolution de l'art est un processus d'adaptation au temps présent et aux besoins de la société, mais ces changements dans les significations et les fonctions de l'art doivent intervenir de l'intérieur et ne pas être imposés de l'extérieur. Par conséquent, toute opération d'assimilation de certains aspects de cultures étrangères se doit d'être hautement sélective. [...] Le processus créatif essentiellement basé, pour le moment, sur le passé pourra évoluer avec assurance vers le futur. Il faudra, pour cela, sélectionner, modifier, améliorer, bref, créer un nouveau Pacifique en accord avec le présent. »

Références bibliographiques

AMMANN Raymond
1997 *Danses et musiques kanak*. Nouméa: Agence de Développement de la Culture Kanak.

BEAUDET Jean-Michel et Kaloonbat TEIN
1990 *Chants Kanaks. Cérémonies et berceuses*. Livret du disque, Paris: CNRS/Musée de l'Homme, Le chant du monde, LDX 274909.

BONNEMAISON Joël
1986 *La dernière île*. Paris: ORSTOM.
1996a *Les fondements d'une identité L'archipel du Vanuatu, Essai de géographie culturelle*. Livre I «Gens de pirogue et gens de la terre». Paris: ORSTOM,
1996b «La coutume ou les formes du pouvoir politique traditionnel au Vanuatu». *In: Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: Réunion des Musées Nationaux:212-215 et 220-229.

CROWE Peter
1986a «"Pince son ombilic et le mien vibrera": chant muet, *kava* et rêves dans la musique mélanésienne», *Anuario Musical* 39/40: 217 – 238.
1986b «Style musical: d'un arc mélanésien – Vanikoro – Vanuatu du Nord-Fidji», Préliminaires pour le Musée de l'Homme, 17 fév. 1986, polycopié. Paris: Musée de l'Homme.
1986c «Tagaro seeks Mamalu: Maewo Song and Migration Traditions». *In: Rongorongo Studies* I (1 et 2):14-21 et 35-42.
1996 «La musique au Vanuatu». *In: Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: Réunion des Musées Nationaux: 146-151 et 156-159.

DUBOIS Marie-Joseph
1996 «Le Vanuatu vu de Maré». *In: Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: Réunion des Musées Nationaux: 82-85.

GUIART Jean
1956 «Unité et variations locales dans le centre nord des Nouvelles Hébrides». *In: Journal de la Société des Océanistes* 12. Paris: Musée de l'Homme: 217-225.
1991 «Mythes et croyances en Océanie» et «Le Vanuatu». In: *Mythes et croyances du monde* 3: «Afrique noire, Amérique, Océanie». Paris: Brepols: 465-469 et 489-505.

KELKEL Manfred
1981 *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*. Paris: Publications Orientalistes de France.

McLEAN Mervyn
1979 «Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania». *Anthropos*, 74 (5/6): 717-736.
1987 «Use of Music in Oceania». Symposium on Traditional Music in Asia and the Pacific as a Source of Inspiration for Contemporary Musical Development, 15-19 juin 1987, polycopie, Pékin.

MALINOWSKI Bronislaw
1963 [1922] *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard (1re éd.: *Argonauts of the Western Pacific*. 1922)

OUAKNIN Marc-Alain
1994 «Révélation et transmission». In: *Le livre brûlé. Philosophie du Talmud*. Coll. Points Sagesses. Paris: Seuil: 23-48.

PATTERSON Mary
1996 «La production artistique à Ambrym: contexte et évolution». *In: Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: Réunion des Musées Nationaux: 262-270.

TAUSIE Vilsoni
1981 *Art du Pacifique, La question de l'art dans un Pacifique en pleine évolution*. Port Vila: Institut des Etudes du Pacifique, Centre de Port-Vila au Vanuatu, Université du Pacifique Sud (traduit de l'anglais par Eric Le Moal).

Références discographie

CROWE Peter
1994 *Vanuatu Musiques coutumières.* Genève: AIMP & VDE-Gallo CD-796.

Centre Culturel du Vanuatu
1980 *Musique traditionnelle de Vanuatu.* Port-Vila: Centre Culturel CCC-1.

THOMAS Allan et Takaroga KUOTOGA
1997 *Vanuatu. La musique traditionnelle de Futuna occidental.* Coll. Unesco, Auvidis D 8274.

RÉSUMÉ

Le changement fait partie intégrante de la culture du Vanuatu. La tradition de l'échange très vivace dans la région d'Océanie facilite ces transformations. Les influences ont lieu entre les différentes îles de l'archipel ainsi qu'avec d'autres îles de la Mélanésie. Chaque communauté garde sa propre identité tout en empruntant un certain nombre d'éléments aux groupes voisins et en les insérant dans leur propre culture. En effet, la musique formant un des éléments de ces échanges culturels, il est possible d'observer des caractéristiques communes entre les régions. D'autres influences musicales au Vanuatu proviennent de la Polynésie par intermédiaire des autres îles ou par le phénomène des migrations. Enfin, avec l'arrivé de l'homme occidental, c'est un autre genre de transformations qui apparaît dans la musique du Vanuatu. Ce n'est plus un échange ni une influence mais plutôt une occidentalisation rapide et violente avec l'apparition des genres tout à fait nouveaux.

ENTRETIEN

«QUELQUES CERTITUDES ET INTUITIONS ARGUMENTÉES» Entretien avec Bernard Lortat-Jacob

Vincent Dehoux

Lorsque Laurent Aubert m'a proposé d'effectuer cette interview, j'avoue avoir hésité : en effet, je craignais l'effet « Canada Dry » de Bernard. En clair, je le connais depuis suffisamment longtemps pour savoir que ce que l'on entreprendrait aurait l'air d'une interview, le style d'une interview, la forme d'une interview mais que ce ne serait pas une interview. Pourquoi ? Rien de plus simple...

Cela commence ainsi : je vais prendre Bernard chez lui, on monte dans sa voiture, embarquant avec nous toutes sortes de marchandises, des mortes et des vivantes dont sa chienne imposante, Mona, avec sa laisse, et encore la baballe... pour nous retrouver maintenant sur le chemin en compagnie de ses dernières chansons, qu'il mime et que j'écoute. Cela continue par le bois de Boulogne, une destination évidente pour Mona qu'il faudra, aussitôt garés, envoyer chercher la fameuse baballe... Et déjà une proposition de Bernard m'indiquant une guinguette pas trop loin : « Veux-tu boire quelque chose... On pourrait s'installer là-bas ? » Et c'est ce dont j'ai peur : on s'écarte du sujet. Peut-être faut-il lui rappeler que je suis là pour l'interview ? Ou au contraire me mettre dans l'ambiance ? Et re-Mona, re-baballe... Après diverses allées et venues, Bernard me lance de quoi m'achever : « Bon, c'est quand tu veux ! », et me laisse vérifier l'appareil à cassettes. J'avais bien l'impression que c'était moi qui, jusque là, attendais : c'est un peu fort tout de même...

...Voilà les données du problème...

De Bernard à moi, il y a une différence de taille : il y est encore, quand je n'y suis plus, parce qu'il jouit de cette attention papillonnante particulière au chef de rayon qui est partout à la fois jusqu'à avoir besoin de cet environnement au bourdonnement incessant pour se focaliser. En revanche, et pour ce qui me concerne, je suis fondamentalement molaire, ne pouvant traiter qu'une chose à la fois à l'exclusion

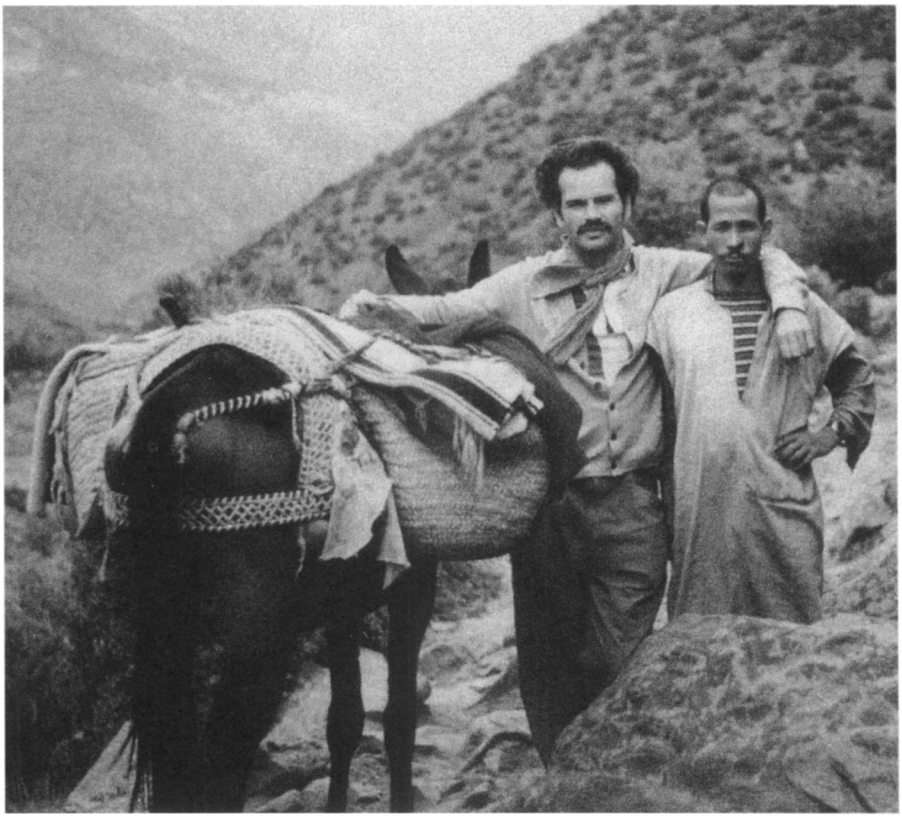


Fig. 1: Maroc, 1970.

de toutes les autres. Entre ces deux comportements se loge un abîme, de sorte que le va et vient de l'un à l'autre nécessite à chaque fois un temps de réaction certain...

M'ayant accordé une fenêtre de lancement, il est à présent là, devant moi, à se demander sûrement ce que j'attends... Il ne voit pas que je ne sais pas le lancer de cette façon, à la commande, que ses papillons m'agacent et que j'ai besoin d'un moment de préparation, d'un retour sur moi... Mais je n'aurai pas le temps nécessaire, qu'il trouve déjà autre chose: «On va se mettre en position de haute sensibilité»; je ne sais pas de quoi il s'agit [en fait de la position du microphone]... Perdu à la recherche de cette fameuse question que j'avais préparée pour lancer nos débats, je ne sais absolument pas de quoi au juste il veut parler et, dans cet échange, j'ai l'impression de lutter contre une dérive incessante. Et s'il me proposait de faire de la barque sur le lac? D'aller tenter un tiercé à l'hippodrome d'Auteuil? En attendant, j'ai laissé passer ma fenêtre et il me faut bien attendre jusqu'à la prochaine, le temps qu'il en finisse avec le propriétaire du gros chien blanc avec qui il s'entretient maintenant à une centaine de mètres du banc... Je vais donc retrouver Mona

qui s'épuise à vouloir nous rapatrier un tronc d'arbre abattu durant la dernière tempête. Voilà: je ne fais rien, n'ai pas une minute, et suis déjà bien désorienté. De nouveau autour du banc, Bernard me lance une seconde salve assassine: «Bon, il faudrait qu'on s'y mette quand même, tu ne crois pas?» A partir de là j'ai une nouvelle fenêtre de tir d'environ trente secondes avant qu'il ne parte de nouveau en asymptote... Et Mona aux pieds me réclamant sa baballe... Encore un effort... et je décolle enfin.

V. D.

L'OREILLE DE L'ETHNOLOGUE

Je voudrais commencer par ce qui semble être une particularité de ton travail: un certain nomadisme. Tu l'as commencé en France, puis continué au Maroc, en Éthiopie, en Sardaigne, avec un passage par l'Albanie et des recherches actuelles sur la Roumanie. C'est un peu déroutant, non?

Oui, cela mérite quelques explications. Je me suis occupé de la France et de ses régions lorsque j'étais encore étudiant, à mes tout débuts. J'étais alors vacataire au Musée des Arts et traditions populaires. L'Ethiopie, comme plus tard l'Albanie, ont été des opérations très localisées – comme des parenthèses: deux séjours relativement courts qui ont donné lieu à des études très limitées et à des disques. Je ne puis décemment pas me considérer comme spécialiste de la musique de ces pays.

D'accord, il s'agit peut-être là de parenthèses. Il n'empêche que, dans ces deux cas, ces parenthèses ont donné naissance à des disques révélant des musiques fabuleuses. Tes parenthèses n'en sont pas.

Si, au contraire, elles en sont, puisque je me suis rendu dans ces deux pays pour y faire ce que j'y ai fait, et rien de plus... De sorte que mes vrais terrains sont au nombre de trois, ce qui n'est pas énorme, finalement: le Maroc berbère, la Sardaigne et enfin la Roumanie, reliés d'ailleurs par des thèmes communs. Ainsi, «la fête». Ce travail sur la fête m'a même conduit à épuiser les ressources grammaticales de la langue française: regarde les titres de mes livres – «fête et musique, musique et fête, musique en fête, la saison des fêtes»...– c'est un peu obsessionnel, non? Mais cette obsession a eu un point de départ, en septembre 1969 lorsque j'assistai à un grand *ahwach* dans le Haut-Atlas durant une fête de mariage et où je compris à quel point la musique avait cet étrange pouvoir de mobiliser les gens pendant plusieurs nuits consécutives, durant lesquelles chacun est en quelque sorte «embarqué» dans une entreprise socio-musicale qui est également celle de son voisin, de son rival, de son ami, de son ennemi, etc. Reconnais que ce n'est pas là une mince affaire!

As-tu effectué ce passage du Maroc à la Sardaigne par volonté ou par hasard? En d'autres termes, as-tu senti à un moment précis en avoir fini de ton travail au Maroc?

Oui, c'est exactement cela.

Et savais-tu alors que tu irais en Sardaigne ? Comment le passage de l'un à l'autre s'est-il effectué ? A la suite de recherches personnelles ? De rencontres ?

Non, c'est la musique qui a guidé mes choix, comme elle l'a toujours fait, du reste. Au Maroc, j'avais d'une certaine façon limité mon objet à la montagne, à sa musique et ses fêtes. Mon travail s'est en quelque sorte conclu comme les fêtes elles-mêmes ; vois-tu... à la fin de la saison, lorsque chacun rentre chez soi avec le souvenir de ce qu'il a vécu, qui l'occupera une bonne partie de l'hiver. Pour aller au-delà, il m'eût fallu approfondir : vivre là-haut à la saison froide, bloqué par la neige, améliorer considérablement mes connaissances du berbère, pratiquer une ethnologie de détail, connaître l'Islam de l'intérieur, etc. Autrement dit, j'ai fait là-haut une ethnologie très axée sur le synchronisme, le fonctionnement d'une fête et de sa musique, mais que je ne ferais plus maintenant d'ailleurs.

Cela signifie qu'à un moment donné, tu as senti que pour continuer à travailler dans l'endroit que tu fréquentais, il te fallait concéder un investissement beaucoup plus profond touchant les domaines culturel et linguistique...

C'est tout à fait cela : les résultats d'un travail sont toujours proportionnés à l'investissement qu'on y met et notamment au temps que l'on passe sur le terrain. Au Maroc, je me suis limité à observer la société du Haut-Atlas dans ce qu'elle avait de plus somptueux, c'est-à-dire dans ses grandes fêtes collectives d'été où la musique était centrale. Pour la Sardaigne, ça a été différent ; je me suis intégré de façon plus décisive ; j'ai pris une femme sarde ; malgré tout, symboliquement, ce n'est pas indifférent ; je suis devenu « confrère » ; devenant confrère j'ai dû m'intéresser au christianisme de façon plus approfondie ; j'ai dû ressentir quelque chose qui a à voir avec la foi, comprendre les choses de l'intérieur, pratiquer le chant, m'exposer en tant que chanteur aux yeux et aux oreilles de tous. Une fois encore, le travail qui en résulte est tout à fait proportionné à l'investissement que j'y ai mis.

Pourquoi l'as-tu fait en Sardaigne, mais pas au Maroc ?

J'aurais pu, oui... mais d'une certaine façon je me suis senti plus sarde que marocain. Peut-être m'y a-t-on invité aussi. Les confrères de Castelsardo disent que ce n'est pas moi qui les ai choisis, mais eux qui m'ont convié. Auparavant, plusieurs ethnomusicologues italiens les avaient visités, mais ça n'avait pas marché. C'est donc aussi un problème de personnalité. Malgré tout, au Maroc, j'étais en face d'une société très particulière et, pour tout dire, exotique. Accepter cet exotisme complètement, pour qu'il n'en soit plus un justement, m'eût demandé sans doute plus d'efforts. Mais tu noteras que je n'ai pas abandonné – si je puis dire – le Maroc par caprice. Ou plutôt, je l'ai fait après avoir « apprivoisé » la musique, du moins celle de la montagne ; je savais la jouer et surtout l'entendre et l'analyser et avais compris, je crois, les enjeux des fêtes berbères.

Je pense que c'est là quelque chose que chacun de nous doit ressentir. J'ai l'impression qu'on arrive à connaître une société relativement bien tout en se rendant compte peu à peu qu'il y a encore quelque chose plus loin... quelque chose qui réclame, pour être atteint, une implication d'une autre nature... Reste la musique, est-ce à partir d'elle que tu décides d'engager tes recherches ?

Oui, tout à fait, je trouve que ce qu'il y a d'essentiel pour nous, ethnomusicologues, c'est notre rapport à la musique, dont on parle peu finalement. Pourquoi, d'un seul coup, devenons-nous fous amoureux d'une musique au point de n'écouter qu'elle durant de longues périodes ? Ceux qui fréquentent ma maison le savent ; selon les périodes, je leur fais écouter une chanson française, une polyphonie sarde, un Tsigane chanteur de ballade, une polyphonie d'Ethiopie etc... et rien d'autre, comme si j'éprouvais le besoin de m'enfermer localement dans des musiques particulières et de vivre seulement avec elles.

Sur ce point, j'ai l'impression, en écoutant certaines musiques, de sentir ce qu'il y a derrière, ce qu'elles cachent et ce qu'elles pourraient être, et j'en suis curieusement sûr. Pour ma part, je fais toujours la même expérience avec un grand nombre de musiques africaines. Certes, j'entends ce qu'elles sont, mais je ne puis m'empêcher d'imaginer ce qu'elles pourraient être : peut-être sur une durée plus longue, les tambours moins présents, le xylophone plus en avant, un meilleur chanteur, que sais-je encore... Et c'est ça qui me fait toujours y retourner... et ça qui me fait réécouter l'enregistrement d'une pièce jusqu'à épuisement. Une musique se présente à moi avec tous ses « possibles » et ces derniers me feront agir plutôt que la musique elle-même, je n'y peux rien.

Pour moi, c'est exactement le contraire qui se produit. Certes, je reconnais que certaines exécutions de musiques que j'ai enregistrées sont imparfaites. Celle d'Ethiopie que tu citais, par exemple... C'est une musique d'une énergie folle. Mais tu auras noté comme les voix sont éraillées, mal « accrochées », mal posées, et peut-être à cause de cela je me disais déjà sur place : « N'est-il pas possible de trouver de meilleurs chanteurs ? » C'est un problème que j'ai retrouvé récemment avec les musiques du pays de l'Oach, en Roumanie[1]. Je ne sais pas dans quelle mesure ce que je ressens comme une imperfection en est vraiment une, mais le fait est là : au pays de l'Oach, il me semble que nous n'avons jamais trouvé de bons chanteurs, en dépit de plusieurs mois de terrain... et cependant, cette musique est extraordinairement vivante.

Les confrères sardes de Castelsardo, eux au moins, savent pertinemment que la réalisation musicale (en l'occurrence chorale) est rarement à la hauteur de l'idée qu'ils en ont. « Ce *Miserere*, disent-ils, on n'arrive jamais à le chanter comme il le faut ». Ils ajoutent même : « il est trop dur pour nous ! » Rends-toi compte que c'est de leur propre musique qu'il s'agit ! Mais chacun se fait une idée de la perfection

[1] Il s'agit d'un livre en cours de publication réalisé en collaboration avec Jacques Bouët et Speranța Rădulescu.

Fig. 2: France, 1978.

que devrait avoir ce *Miserere*, et qu'il n'a jamais. Il y a une dimension spirituelle dans cette affaire ; je suis persuadé d'avoir désormais – et comme eux – une idée de ce *Miserere* parfait qu'on n'a jamais entendu et qu'on n'entendra sans doute jamais. Mais, d'un autre coté, combien de fois n'ai-je pas assisté à une sorte de miracle acoustique, à l'exécution parfaite, en somme, au moment où, d'ailleurs, on s'y attend le moins : un *kunzertu* de *launeddas* exécuté étrangement à huit heures du matin, tout de suite après le café, et que j'ai d'ailleurs publié ; une ballade dans une noce roumaine que personne, sur place, ne semblait vouloir entendre (également publiée). Un peu comme l'exécution d'un *cante jondo* par Agujetas : des musiques de *duende*, confinant au sublime et qui portent en elles tout ce qu'elles peuvent porter... à vous couper le souffle. Il m'est arrrivé, quatre ou cinq fois dans ma vie, d'inonder le Nagra de larmes au moment de l'enregistrement (mais ces machines sont de bonnes machines, comme tu sais, elles résistent à tout et je ne dis pas cela pour faire plaisir à nos amis Suisses...). Bref ! ce sont surtout ces moments-là que je cherche et qui ne dépendent pas de l'investissement dont nous parlions plus haut. C'est bien l'esthétique qui conduit nos pas – en tout cas, les miens –; souvent, j'ai l'impression que la musique que j'étudie est faite pour moi. Et, quand j'entends une voix sarde – et j'en écoute depuis trente ans —, je trouve absolument inouï qu'on puisse chanter ainsi. De sorte qu'il me paraît complètement évident de m'occuper d'elle... Il y a un travail presque amoureux par rapport au matériau musical. En fait, l'approche sensible de la musique relève bien d'une systématique et fonctionne souvent d'après la règle du « tout ou rien », non seulement pour moi l'esthète parisien, mais aussi pour les gens eux-mêmes. En réalité, lorsque la musique est mauvaise, que ce soit au Haut-Atlas ou en Sardaigne, on dit volontiers qu'elle n'a pas eu lieu – en d'autres termes, qu'elle n'est pas [de la musique], même si on l'a jouée finalement, et du mieux qu'on a pu.

Tu sembles trouver toujours une raison d'être aux situations que tu rencontres. Ma pratique personnelle des musiques africaines me décale légèrement de ce que tu avances : j'ai affaire à des musiques foncièrement malléables. Et c'est peu dire qu'il s'agit de savoirs non verbalisés :

— Dites-moi un peu..., cette musique pour un xylophone peut se jouer à deux xylophones également, non ?

— Oui, on peut.

— Mais le fait-on généralement ?

— Il y en a qui le font.

— Et, par exemple peut-on y joindre les tambours

— Oui, c'est égal.

Et outre tous ces possibles, j'ai eu à juger moi-même de la qualité sonore de ce que j'enregistrais. D'abord le xylophone, qui peut être réparé, les tambours, qu'on pourrait accorder en chauffant les peaux... Peut-être n'ai-je pas eu affaire à des musiques aussi fermement constituées que celles face auxquelles tu t'es trouvé. Mais toi, d'ailleurs, es-tu beaucoup intervenu pour faire jouer un musicien plutôt qu'un autre, pour faire chanter telle ou telle femme, pour éviter que telle autre pousse des youyou à n'en plus finir ?

Je me souviens bien notamment des *Chants à penser*, où tu racontes tout ça[2]. Certes, cette préoccupation, je l'ai, mais elle consiste surtout dans le fait de choisir les meilleurs chanteurs – je travaille beaucoup sur la musique vocale, tu le sais – ou de retrouver la trace d'une mémoire qui tend à disparaître ; mais souvent les faits me l'interdisent. Tel chanteur que j'aime beaucoup a perdu malheureusement son frère ; là-dessus il s'est mis à boire... l'autre fume comme un fou et je ne peux tout de même pas l'empêcher de fumer et de détériorer sa voix... Mon pouvoir d'action est relativement limité. Ceci dit, j'ai d'autres méthodes : celles du courtisan. Et je courtise beaucoup les chanteurs dont j'aime la voix... Ils adorent ça d'ailleurs. Quant à moi, je consacre beaucoup de temps à exercer ce pouvoir de séduction, au moins autant qu'à prendre des notes et certainement beaucoup plus qu'à faire des enregistrements. Et la première chose que je fais partout où je vais est de m'enquérir de la façon dont tel ou tel se porte, s'il prend bien ses granulés... N'a-t-il pas perdu un beau-frère quelconque qui l'interdise de chanter, par hasard ? Et puis, voulant l'entendre encore chanter, même s'il se fait vieux, je suscite des fêtes, des réunions, de la sociabilité à tout prix, ce que tout le monde sait et aime, d'ailleurs.

Autre chose : que tes chanteurs aient la voix éraillée ou non, là n'est pas la question, si l'on sent qu'ils sont vraiment à leur affaire et qu'ils remplissent correctement l'espace... Quant à moi, si je vois un xylophoniste qui frappe son instrument en baillant plus ou moins, je sais que la musique ne peut pas être bonne. C'est peut-être une spécificité de notre domaine...

Je suis absolument d'accord. Les esthétiques dont nous nous occupons impliquent qu'on y sente à tout moment une certaine énergie. Et, là, comme tu le sais, les Sardes n'en manquent pas ! Dans le fond, ce n'est pas l'acoustique qui compte, mais plutôt l'acte musical. Le signal sonore tout seul ne contient pas tout et, en outre, il faut savoir l'entendre...

N'est-ce pas cela avoir de l'oreille ? Savoir diagnostiquer l'énergie sous-jacente dans ce que l'on entend. Pour ce qui me concerne, lorsque j'écoute une musique pour la première fois, je suis capable de pressentir au-delà d'une de ces multiples réalisations « téléphonées », fatiguées, et retombant à chaque fin de phrase, s'il y a quelque chose de valable derrière, quelque chose « à aller chercher ».

Approfondissons : il s'agit moins de la trace acoustique que de l'énergie qui rend cette trace possible, quitte à ce que le son ne soit pas particulièrement chatoyant, et d'ailleurs, j'ai horreur du beau son soigné, *acoustically correct*. Et c'est cette énergie qui nous intéresse autant que la musique elle-même : si ces gens se donnent tant de mal pour chanter d'une façon si singulière, c'est qu'ils y croient, et s'ils y croient, c'est qu'il y a autre chose derrière, comme tu le dis. « Allons donc y regarder ». C'est

[2] « Chants à penser Gbaya (Centrafrique) », Paris, SELAF, Collection Ethnomusicologie (II), 219 pages, 1986

un peu ça notre cheminement. Quand on parle d'énergie, on parle de quelque chose qui n'est pas forcément facile à identifier.

Quelque chose d'intensif ?

Oui, et cette chose intensive, comme tu dis, peut être très faible en termes de décibels : une berceuse susurrée à un bébé peut être extrêmement intense. Le monde que j'aime n'est pas uniquement celui des griottes malinké sidérantes par la force de leur voix. Il y a parfois une forme d'intensité en quelque sorte spirituelle, d'intensité au sens moral, qui n'entre d'ailleurs pas toujours dans le magnétophone.

C'est vrai, et c'est le cas par exemple de cette berceuse pygmée chantée par une femme : on trouve dans son énoncé plus de silence que de traces chantées. Pourtant c'est vraiment remarquable par la force de persuasion qui s'en dégage, parce que tout tombe toujours fort à propos dans ce qu'elle fait, sans que l'on puisse parler d'intensité sinon d'intention musicale étonnante, déroutante. Alors n'est-ce-pas justement cette reconnaissance de l'intensité, au sens où tu l'entends, qui nous rendrait ethnomusicologue, et pas autre chose ?

Oui, c'est vrai... Reprenons l'hypothèse que c'est l'oreille qui oriente nos pas et nous fait voyager. Il n'en reste pas moins que les situations auxquelles nous sommes confrontés relèvent de choses de nature souvent bien différentes : chez les Éthiopiens, ce qui m'a sidéré, c'est la vigueur et la complexité d'une polyphonie étrangement fragmentée, et comme «en mosaïque». En revanche c'est une musique quelque peu aride du fait de son timbre. Tout le contraire de la musique de *launeddas*, que tu connais puisque j'y travaillais assiduement lorsque tu es venu me rejoindre en Sardaigne en 1982. Sache que je peux écouter une heure de flûte sans que cela me touche le moins du monde alors que des *launeddas* à peine insufflés me réjouissent immédiatement du fait d'une qualité timbrique... et la science acoustique ne me dit pas pourquoi il en est ainsi. Je pourrais dire de même pour la qualité des voix sardes, pour le rubato des Tsiganes paysans de Roumanie qui me ravissent également, et tout autant pour le *kebyar* balinais ; chacune de ces expressions est, à sa manière, une perfection sonore dont je ne me lasse pas. Autrement dit, être esthète – ce qu'on me reproche parfois – ne veut pas nécessairement dire être monomaniaque ; d'ailleurs, le sublime peut être présent tout autant dans des expressions reconnues habituellement comme nobles que dans des choses très vulgaires.

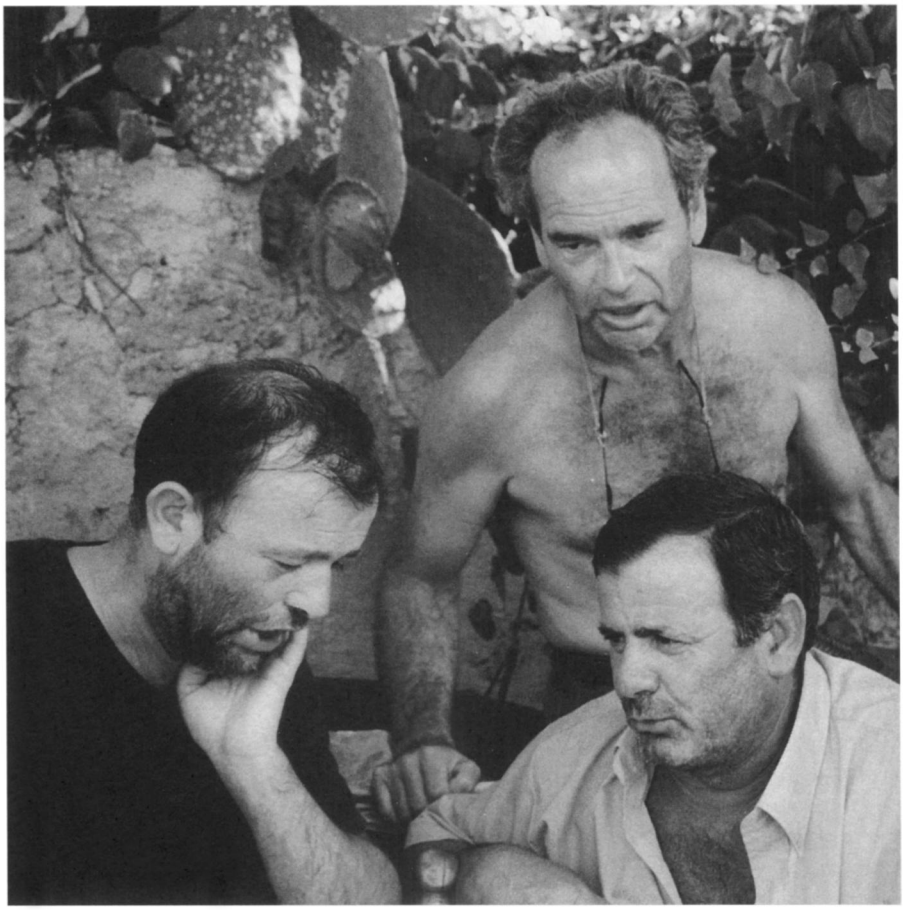


Fig. 3: Sardaigne, 1996.

A PROPOS DE NOTRE PETITE SCIENCE

Dans le fond, ne crois-tu pas que nous nous efforçons d'associer toujours deux choses absolument inconciliables ? D'une part la recherche du sublime, qui se passe de mots, et de l'autre, une rationalité où les choses se pensent en termes de catégories logiques. Et nous oscillons toujours entre les deux, nous exposant tantôt comme scientistes, tantôt comme poètes.

Mes premiers pas dans l'ethnomusicologie – cela peut te surprendre – ont été très marqués par ce caractère scientiste. Lorsque Gilbert Rouget m'a accueilli en 1968 au Musée de l'Homme – je venais de quitter à grand bruit le Musée des Arts et traditions populaires – il m'a demandé sur quoi je voulais travailler. Je lui répondis: sur des formes simples. En fait, à ce moment, je voyais la science musicale uniquement comme une mathématique des sons et une syntaxe dont il fallait chercher les formes algorithmiques idéales. Depuis, j'ai beaucoup évolué, je dois dire, et j'aurais tendance aujourd'hui à ne pas donner trop d'importance à la forêt d'arbres génératifs et à diverses applications du principe de Markov auxquels je réduisais alors l'analyse de la musique. Ceci étant, lorsque j'arrivai chez Rouget, je savais déjà bien transcrire la musique car, comme vacataire du CNRS, j'avais réalisé durant les quatre années précédentes au Musée des Arts et traditions populaires de nombreuses transcriptions, quelque vingt heures par semaine. J'ai dû en faire un millier, ou peut-être plus... qui ont eu comme premier intérêt de m'apprendre à transcrire. Après ces débuts, mon champ de recherche s'est élargi, territorialement et scientifiquement, si je puis dire, notamment grâce à l'ethnologie. En gros la musique – je dus l'apprendre par moi-même – ce n'est pas trop une histoire de notes...

Et si l'on continuait maintenant sur autre chose ? je voudrais te parler d'une photo de toi, qui m'a toujours étonné : elle te présente en train de jouer de l'accordéon. Elle m'apparaissait toujours bizarre lorsque je tombais dessus chez toi et cela jusqu'au jour où je me rendis compte qu'en réalité un clavier de l'accordéon était une machine à écrire. J'aimais beaucoup cette photo peut-être parce qu'inconsciemment j'enregistrais bien cette machine à écrire sans en avoir réellement conscience. Quoiqu'il en soit cette situation ressemble beaucoup à ta production scientifique : d'un côté les bouquins de la recherche – et c'est la machine à écrire des *Musiques en fête* et des *Chants de Passion* – et de l'autre, des écrits de l'impulsion – et c'est l'accordéon avec ses *Chroniques sardes* , ses *Indiens-chanteurs*, son *Ordre intime des choses*. Ne s'agirait-il pas là d'une situation schizophrénique, qu'il y aurait peut-être moyen d'unifier en réunissant ces deux versants ? Autrement dit, est-on obligé de produire d'un côté un type de discours qui soit scientifiquement correct et universitairement accepté, et d'un autre celui qui nous tiendrait à cœur. Je lis tes deux livres *Chants de Sardaigne* puis *Chroniques sardes* en trouvant dommage qu'ils n'en fassent pas qu'un. Parviendras-tu un jour à jouer de l'accordéon des deux mains ?

Non, car j'aime fondamentalement le caractère amphibie de notre travail: à la fois dans l'eau et dans l'air; chez les autres et chez nous; entre la science et la littérature...Mais sérions les problèmes. Tout d'abord, c'est vrai, je parle souvent de moi

dans mes livres et articles sans que, pour autant, cela relève de l'impulsion personnelle, comme tu sembles le croire, et sans que cela remette en cause, je crois, leur caractère scientifique. Tu noteras d'ailleurs que dans *Chronique sardes*, je reste assez discret ; je vis avec les gens et observe, souvent à mes propres dépends, leur comportement. *Chants de Passion*, quant à lui, se termine par un chapitre, sur mon statut de «confrère-musicologue». Je suis celui qui est à la fois musicologue et confrère, c'est-à-dire qui essaie de marier le discours académique et le regard de l'intérieur. Dans le prochain livre sur la Roumanie que j'écris en collaboration avec Speranţa Rădulescu et Jacques Bouët, j'ai cherché une autre solution en inaugurant une forme de monographie musicale qui associe étroitement un discours scientifque standard avec les regards personnels des auteurs.

Attention, je ne dis pas qu'il faille absolument parler de soi! Je dis qu'il y a un discours de type théorique dans un cas – et ce sera *Chants de Passion* par exemple – et dans l'autre un de type narratif – et ce sera alors tes *Chroniques sardes* – ce qui est radicalement différent. La question n'est pas de savoir si le chercheur doit se mettre en scène ou pas, mais d'opter pour l'un ou l'autre de ces énoncés – théorique ou narratif.

Oui, c'est vrai. Mais ces deux livres n'ont pas le même ancrage dans la recherche et n'oublie pas que presque dix ans les séparent. Tu noteras que dans *Chroniques sardes*, les acteurs ne parlent pas : c'est moi qui parle à leur place. J'observe et montre la Sardaigne sous divers aspects et à travers plusieurs personnages et plusieurs situations. Il n'y a pas de logique entre les douze récits, sous forme de tableaux, qui composent le livre ; j'aurais pu en ajouter d'autres, après tout. À l'inverse, *Chants de Passion* est une œuvre pleinement composée. C'est un travail approfondi qui laisse tout de même place à la narration – dans quelques encadrés où les acteurs se racontent. Ces deux livres se distinguent d'abord par cela. Mais, dans les deux cas, contrairement à ce que tu dis, il y a un fil narratif et les gens sont pleinement présents. Certes, dans *Chroniques sardes*, ils sont davantage montrés ; ils sont en avant-scène, devant moi, alors que dans *Chants de Passion*, ils sont davantage «en moi», comme si je les avais en quelque sorte ingurgités. Il s'agit donc d'une Sardaigne beaucoup plus intériorisée, de sorte que, par moments, on pourrait avoir l'impression de ne plus savoir qui parle... dans une certaine mesure, car lorsque, par exemple, j'écris que «croire en Dieu, c'est faire la fête», chacun sait bien que ce n'est pas moi qui suis directement responsable de l'information, mais un ou plusieurs chanteurs de Castelsardo ; de même, quand j'écris qu'il faut s'aimer pour chanter... mais je reconnais qu'il y a un certain amalgame entre mes interlocuteurs et moi-même et donc entre observation et compréhension...

***Chroniques sardes* ferait donc une très bonne introduction, une sorte de tome 1 à *Chants de Passion*. Je crois que c'est un débat qui dépasse largement ces deux bouquins. Il y a là un rapport entre «savoir local» et «savoir global», que l'on traite souvent de façon théorique distanciée, au niveau du concept et de la généralité des expériences qui sont en réalité vécues à l'échelle humaine et donc chargées de cette émotion sociale qu'en définitive on évacue.**

Oui, je pense avec toi que la distinction entre savoir local et global est utile... à ceci près que la connaissance approfondie d'un savoir local peut avoir une dimension tout à fait théorique et que, à l'inverse, un savoir supposé global n'a pas nécessairement vocation à l'être. En fait, je plaiderais plutôt pour la nécessité de mettre en lumière des savoirs localement globaux, si je puis dire... Oui, je sais, l'expression peut prêter à sourire... J'entends par là que le monde musical des Bororo, pour local qu'il soit, traduit des comportements acoustiques et humains qui intéressent la musicologie générale. Mais il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas facile de passer du local au global. Pour ma part, je crois savoir faire de petites théories locales où, comme dans *Chants de Passion*, il apparaît que les faits musicaux procèdent d'une conception esthétique qui met la musique à la croisée d'un nombre impressionnant de conduites humaines. C'est ainsi qu'en écoutant chanter les gens (ou en lisant mon livre) on apprend ce qu'est un rituel, on comprend quelque chose du code de l'honneur, on devient sensible à cette «culture du défi» qui caractérise le monde sarde; et, à travers cet ouvrage, on apprend aussi à connaître l'ensemble des valeurs sociales locales autant que le système musical dont les chanteurs ont la complète maîtrise. Bref, on sait ce qu'est une société sarde, mais on découvre aussi ce qu'est – ou ce que peut-être – la musique dans le champ des connaissances humaines. En d'autres termes, et en simplifiant un peu, on pourrait dire que le «local» touche à la Sardaigne, c'est-à-dire à l'ensemble culturel sarde, et le «global» concerne le champ musical lui-même puisque, à travers la connaissance de pratiques locales on se rend compte que la musique est apte à remplir des fonctions beaucoup plus larges que celles dans lesquelles la confinent ordinairement les musicologues (et parfois les ethnomusicologues eux-mêmes).

Mais tu ne nous parles pas des structures immanentes de la musique; je veux parler du langage musical proprement dit, qui constitue pour beaucoup d'ethnomusicologues l'objet même de leur travail; cela veut-il dire que ces structures ne t'intéressent pas?

Non, pas du tout; elles m'intéressent et je les prends en compte. Mais sache aussi que, dans les musiques que j'étudie, on en fait le tour assez facilement. Si je puis me permettre d'être un peu polémique, je te dirais que la musicologie des structures et des syntaxes n'a de cesse de considérer la musique comme des suites d'énoncés musicaux: A, A', A'', etc. La segmentation à laquelle elle procède est certes nécessaire, mais ce sont les modalités d'apparition et les contextes d'énonciation de A' par rapport à A qui m'intéressent surtout. Si tu veux, pour moi, la structure musicale dûment «sémiotisée» est une matière première lambda que le musicien connaît et qu'à sa suite, le musicologue, doit connaître, mais pas plus. Ce qui me mobilise davantage en tant que chercheur, c'est ce que cette matière première est susceptible de produire sur le plan du sens. En d'autres termes, et si tu m'autorises une métaphore un peu lointaine, je ne crois pas qu'on puisse comprendre ce qu'est un tableau de maître en étudiant seulement la disposition des couleurs qui s'y trouvent. Je veux dire par là que la syntaxe musicale a pour moi quelque chose de relativement élémentaire (comme des couleurs qui seraient arbitrairement agencées) et qu'elle ne nous apprend rien sur «l'homme-musicien», pour reprendre l'expression de John Blacking. En revanche, ce matériau structurel élémentaire a l'étrange propriété de

pouvoir se soumettre à des interprétations infinies – et je prends le mot «interprétation» dans le sens le plus large. Bref, pour moi, une musicologie qui ne s'occupe que de structure syntaxique n'a pas (ou n'a plus) grand chose à nous apprendre. En revanche le champ de l'interprétation et, plus largement, celui de la pragmatique – est très vaste et peu exploré. Et ce champ est particulièrement intéressant car c'est d'abord et surtout par la façon dont elle est pensée et culturellement qualifiée qu'une musique prend son sens. Et c'est ce «sens musical» – évacué le plus souvent arbitrairement par les sémiologues de la musique et leurs épigones – qui m'intéresse. Bien entendu cette position a pour préalable que ce sens est d'une nature particulière... mais la discussion nous entraînerait un peu loin.

En tout cas, je retrouve bien là tes réticiences concernant les études musicologiques strictement formelles. Mais revenons aux «théories» dont tu nous parlais plus haut. Penses-tu vraiment que nous fassions de la théorie, ou plutôt que nous soyons capables d'en faire ?

Tout d'abord, il me semble que notre travail théorique s'exerce en creux, si je puis dire. J'entends par là que, comme tu le sais, aucune musicologie générale n'est possible sans le concours de l'ethnomusicologie. La balle est donc dans notre camp puisque nous mettons l'Homme au cœur de notre conception des sciences musicales. Quant aux connaissances partielles dont je viens de parler, elles peuvent être théoriques dans la mesure où elles s'expriment – ou peuvent s'exprimer – sous forme de principes et de règles. Et je reconnais que ces derniers ne sont pas toujours explicités en tant que tels dans nos travaux. Mais ces principes ou ces règles n'en sont pas moins présents. Certes, en ethnomusicologie, la construction théorique est particulièrement difficile à réaliser, ne serait-ce que par le fait que la musique touche à des domaines très larges et établit des connexions entre des plans souvent très éloignés. Et c'est là où le travail de l'écrivain intervient: il consiste à créer une cohérence là où, peut-être, on l'attendait le moins. De sorte qu'il m'apparaît justifié de parler d'un imaginaire de la recherche. Vois l'exercice auquel j'ai dû me livrer dans mes *Chants de Passion*: il s'est agi de mettre en relation les micro-variations des cordes vocales de quelques chanteurs experts avec un ensemble de valeurs qui touchent à toute la société. J'ai donc pratiqué le grand écart. Reconnais qu'il faut être un peu gymnaste pour pratiquer ce genre d'ethnomusicologie. Toujours est-il que l'aspect théorique du livre tient dans cette mise en ordre unitaire de choses apparemment disparates que j'ai utilisées, regroupées et ordonnées parce qu'elles étaient susceptibles de rendre compréhensibles, sinon prévisibles, les conduites socio-acoustiques des chanteurs.

Vois-tu autre chose à ajouter ?

Je ne sais pas... Nous avons parlé de l'oreille de l'ethnologue et d'histoires assez subjectives – mais c'est bien par cela qu'il fallait commencer, non ? – puis de problèmes très sérieux touchant à la mise en forme de données, et donc à l'écriture scientifique ou para-scientifique. D'autres choses m'intéressent au premier chef, comme l'avenir de l'ethnomusicologie, par exemple. Mais ça, comme dirait l'oncle Sam, «c'est une autre histoire !».

Bibliographie et discographie sélectives

Livres

1978 *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas,* en collaboration avec Hassan Jouad. Paris: Le Seuil.

1980 *Musique et fêtes au Haut-Atlas.* Paris:EHESS/Mouton et Société française d'ethnologie.

1987 *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* [édit]. Paris: Selaf.

1990 *Chroniques sardes,* préface de Michel Leiris. Paris: Julliard (édition américaine: University of Chicago Press, 1995; italienne EDT, 1999).

1991 *L'ordre intime des choses.* Paris: Julliard.

1994a *Indiens chanteurs de la Sierra Madre, L'oreille de l'ethnologue.* Paris:Hermann (édition italienne sous presse).

1994b *Musiques en fête, Maroc, Sardaigne, Roumanie.* Collection "Hommes et musiques". Nanterre: Société d'ethnologie (édition italienne en cours).

1998 *Chants de Passion, Au cœur d'une confrérie de Sardaigne.* Paris: Éditions du Cerf (édition italienne, LIM, 1996).

sous presse *A tue-tête* [Pays de l'Oach, Roumanie], en collaboration avec Jacques Bouët et Speranţa Rădulescu (édition roumaine prévue).

Articles

1975 «Quelques problèmes d'analyse musicale», *Revue de musicologie* LXI (1-2): 3-34.

1978 «Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique», *Musique en Jeu* 28: 105-111.

1980 «Music as a Collective Enterprise, the case of Berber Music...» *The World of Music* XXI (3): 62-77.

1982 «Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical», en collaboration avec Hassan Jouad, *Revue de musicologie* LXII 1-2: 174-197.

1984a «Improvisation et modèle, Le Chant à guitare sarde», *L'Homme* XXIV (1): 65-89.

1984b «Music and Complex Societies: Control and Management of Musical Production", *Yearbook for Traditional Music* XVI: 19-33.

1984c «L'arbre mangé: Variations sur la chèvre qui sonne (Calabre)», *Revue de musique des Universités canadiennes* V: 242-268.

1990 «Pouvoir la chanter, savoir en parler, Chants de la Passion en Sardaigne». *Cahiers de musiques traditionnelles* 3: 5-22.

1990 «L'Ethnomusicologie en France», *Acta musicologica* (2-3): 289-301.

1992 «La berceuse et l'épopée: questions de genre», *Revue de Musicologie* 78 (1): 5-25.

1993 «En accord, Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une», *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: 69-86.

1994 «Le jeu du Kaléidoscope: hommage à Bela Bartók folkloriste», *Il saggiatore musicale* I-1: 165-196.

1995a «Quatre-vingts ans après Bartók; pratiques de terrain en Roumanie», en collaboration avec Jacques Bouët, *Revue de musicologie* 80 (1): 5-24.

1995b «L'oreille de l'ethnologue» *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 159-172.

1996 «Le champ expérimental: Dictée musicale à Baia Mare» (Roumanie), in: *Ndroje balendro, Musiques, terrains et disciplines,* Textes offerts à Simha Arom, SELAF: 339-354.

1997 «La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique», une réponse à J.-J. Nattiez. *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia* IV: 165-183.

1998a «Prononcer en chantant; analyse musicale d'un texte parlé, Castelsardo, Sardaigne» , *l'Homme* 146: 87-112.

1998b «Il cavallo, il canto sacro e la poesia». Essai d'ethnologie comparative, I.S.R.E. Nuoro: 33-44.

1998c «Le chant et ses raisons. Pratiques passionnelles à Castelsardo (Sardaigne)», *Cahiers de musiques traditionnelles* 11: 73-86. .

1999 «Derrière la scène: le point de vue de l'ethnologue», *Internationale de l'imaginaire* 11: 156-171.

à paraître «Ce que chanter veut dire [Étude de pragmatique musicale, Castelsardo, Sardaigne]», *l'Homme.*

Disques

(Collection CNRS / Musée de l'Homme).

1971	*Musique berbère du Haut-Atlas*, LD 786
1994 [1977][3]	*Éthiopie, Polyphonies des Dorzé*, CNR 274646.
1979	*Berbères du Maroc « ahwach »*, LDX 74705
1992 [1981]	*Polyphonies de Sardaigne*, LDX 274760.
[1983]	*Roumanie, polyphonie vocale des Aroumains* (en collaboration avec Jacques Bouët), LDX 274803.
[1985]	*Ballades et fêtes en Roumanie* (en collaboration avec Jacques Bouët), 2 disques 33t., LDX 274760; en instance de réédition en CD.
1988	*Albanie, Polyphonies vocales et instrumentales*, LDX 274897.
1992	*Sardaigne, Polyphonies de la Semaine Sainte*, LDX 274936.
1992	*Roumanie, musiques pour cordes de Transylvanie* (en collaboration avec Jacques Bouët et Speranţa Rădulescu), LDX 274937.
1996	*Les voix du monde, une Anthologie des expressions vocales*, 3 CD en album, en collaboration avec Hugo Zemp et Georges Léothaud, CNR 274646.

[3] Date de l'édition en disque 33 tours, 30 cm, entre crochets.

LIVRES

L'Encyclopédie Garland des musiques du monde (suite)*

The Garland Encyclopedia of World Music. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998-2004, 10 vol.

L'édition des dix volumes annoncés n'étant pas achevée, les comptes rendus de cette grande encyclopédie ne peuvent se faire qu'au fur et à mesure des livraisons et avec le décalage habituel qu'impose le rythme annuel de notre revue. De plus, les éditions Garland sont elles-mêmes tributaires de l'avancée des manuscrits, ce qui fait que l'ordre de parution ne suit pas nécessairement la numérotation des volumes. Après tout, nous savons que telle deuxième symphonie fut composée avant telle première et cela ne gâche en rien notre écoute. La lecture de l'encyclopédie Garland procure, elle aussi, bien des plaisirs: plaisir de la découverte; et personne ne peut prétendre ne rien apprendre dans ces sommes d'informations en tout genre; plaisir de suivre la démonstration d'une réflexion pénétrante, d'une théorie nouvelle, d'une approche originale, d'un concept opératoire; plaisir de lire la formulation de pensées, l'organisation d'analyses, l'approche de terrains, la définition de problématiques dans une dialectique constante entre local et global plaçant l'anecdotique aux côtés de l'universel; plaisir de l'écoute de documents sonores inédits ou d'accès très difficile; plaisir, au fond, de se sentir concerné par des questions a priori fort éloignées de celles que l'on traite sur ses propres terrains.

Pour la première fois, un grand nombre de travaux sont regroupés par régions du monde et, bien que nécessairement non exhaustifs, ils offrent un panorama général d'une très grande richesse. Il est vrai que le spécialiste a tendance à guetter, l'œil critique, la livraison de la région qu'il étudie, pour se précipiter sur les coquilles, voire les erreurs. La tentation est grande de s'arrêter sur les petits détails auxquels chacun est en droit de tenir. Quand on se lance dans l'aventure encyclopédique, on en mesure très vite les limites. L'ethnomusicologie, en particulier anglo-saxonne, revêt parfois des allures tentaculaires et l'hyperspécialisation ne prend de sens que dans un contexte de réflexions communes et générales. Gardons

* Ce compte rendu fait suite à celui des volumes 1 et 2 de l'Encyclopédie Garland paru l'an dernier dans les *Cahiers* (Defrance 1999: 199-207) [ndlr].

à l'esprit que chacun puisse lire l'autre. Du point de vue de l'éditeur, la tentation est tout aussi grande de placer sur le marché des produits bâclés mais financièrement rentables. Les exemples ne manquent pas, hélas, de publications « grand public » truffées d'inexactitudes, de stéréotypes et de fausses vérités. Le compromis entre une encyclopédie « complète » – qui, en supposant que les questions budgétaires soient résolues, mettrait des dizaines d'années à voir le jour – et un objet de vulgarisation par trop réductrice me semble tout à l'honneur de l'éditeur.

Avec l'encyclopédie Garland, nous avons un outil d'une bonne fiabilité et d'une remarquable efficacité, tant dans son utilisation que dans la manière de traiter des questions générales. Si « impasses » il y a, l'essentiel reste copieusement documenté. Ce qui importe, à mon sens, tient en la démarche même d'un tel projet. L'intention réside bien dans l'esprit de synthèse et non dans l'accumulation de petits faits. Inévitablement, cela conduit à des choix. Au lecteur d'en mesurer la justesse.

Vol. 4 : *Southeast Asia* (Asie du Sud-Est), par Terry E. Miller & Sean Williams (ed.), 1998. 1024 p. + CD encarté.

Organisé en trois parties inégales, ce volume est conduit par Terry E. Miller et Sean Williams qui, à eux seuls, fournissent près du quart des articles (vue d'ensemble, état des connaissances, thématiques propres, études de cas, etc.). L'introduction pose habilement plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Il est vrai que la diversité géographique et culturelle de ce sous-continent asiatique entraîne des différences très prononcées dans les productions musicales. Alors qu'il peut être admis, à la rigueur, de parler de musiques africaines, il semble impossible de regrouper sous un seul terme l'ensemble des musiques de cette vaste région, de surcroît fort peuplée. De plus, comme cela est fréquent, l'organisation politique actuelle ressort, pour une bonne part, d'un découpage colonial souvent en contradiction avec des réalités certes plus anciennes, mais au cœur de l'identité et de l'élaboration esthétique de certaines cultures. Coincé entre la Chine, la Birmanie, le Cambodge et le Viêt-nam, le Laos n'est par exemple que le vestige des spoliations de la guerre. A l'inverse, la mise au point d'un répertoire « classique » aux Philippines, semble plus refléter une réaction d'un pays fortement christianisé face aux modèles dominants occidentaux, que le prolongement d'une réelle pratique de cour profondément ancrée dans la culture locale. De même, les influences bouddhiques, indiennes, chinoises et arabes (par le truchement de la conversion à l'islam d'une partie importante des populations entre océans Indien et Pacifique) ne laissent pas d'interroger les observateurs sur les origines de tel instrument, de telle pratique musicale.

Division entre mondes continentaux et mondes insulaires, populations des hautes et des basses terres, particularités régionales, clivages habituels urbain/rural, musiques classique/populaire (avec une distinction subtile entre *folk* et *popular*) et réseaux d'influence, conduisent les auteurs à dresser un inventaire de questions « non résolues » qui me semblent très pertinentes. Quelle est l'origine des populations de l'Asie du Sud-Est ? Si telle d'entre elles vient de Yunnan (Chine), qu'est-il advenu des aborigènes, et quelle part ont-ils pris dans la construction de son

identité ? Cette question de l'identité revient constamment dans les travaux. Et si la « pureté ethnique » n'existe pas, à partir de quand et comment se développe une culture distincte ? Concernant la musique, qu'est-ce qui ressort de l'indigène et de l'exogène, voire de l'acculturé ? La notion d'authenticité, toute relative, est bien commode pour placer des repères mais ne résiste que très rarement à l'analyse. D'un côté les observateurs extérieurs ont vite tendance à établir des similitudes entre les cultures et les musiques du monde. De l'autre, les érudits locaux insistent peut-être un peu trop sur les caractéristiques qu'ils voient en leur propre culture. Sans doute, sont-ils particulièrement à même de prendre en compte avec finesse les mille et unes subtilités qui font vivre leur musique – et l'on sait combien la dimension stylistique compte dans la définition de soi – mais à ne considérer que les à-côtés d'une musique ils en oublieraient les lignes de forces majeures. Et là se pose à nouveau la question des origines. Si l'on admet que les populations des hautes terres, minoritaires et souvent marginalisées, représentent les « premières phases » culturelles en Asie du Sud-Est, alors il faut considérer toute une panoplie d'instruments de musique comme fondamentaux à cette région : gongs de bronze, guimbardes de bambou et de métal, aérophones à anche libre, orgues à bouche, xylophones de bambou verticaux, etc. Ce qui implique que les ensembles comme le *gamelan* indonésien, le *piphat* thaï ou le *pinn peat* cambodgien se seraient déjà développés à partir des premiers occupants, aujourd'hui montagnards. De même, personne n'est en mesure d'assurer que les instruments de bronze des îles de Bornéo et d'au-delà furent effectivement importés par des migrants venus du continent. Rien ne semble infirmer l'hypothèse d'une transmission par les terres en des temps préhistoriques avant la montée des eaux. L'histoire plus récente nous met également en garde contre des interprétations trop rapides. Les diverses conquêtes militaires qui marquèrent la région au cours des cinq derniers siècles concoururent à l'établissement de cours princières, elles-mêmes pourvues d'ensembles musicaux raffinés. Est-ce à dire que la musique thaï reflète la première phase de la musique cambodgienne ? La musique de cour lao fut-elle influencée par la musique cambodgienne du fait que la cour de Luang Phrabang fut instaurée avec l'aide des Khmers ? Est-ce seulement après 1767 que les Birmans acquirent des instruments semblables à ceux des Thaïs ? La musique balinaise actuelle sonne-t-elle comme la musique de cour javanaise du XIV^e^ siècle, puisque celle-ci fut introduite, du moins partiellement, à Bali ?

Ces questions des origines dépassent très largement le cadre ethnomusicologique et occupent une bonne partie du débat anthropologique, notamment dans les études linguistiques. Le terrain, très sensible, s'y prête bien et impose même aux chercheurs de telles thématiques. Au point que Terry E. Miller et Sean Williams consacrent encore deux articles de fond dans la deuxième partie aux « Vagues d'influences culturelles », et à « La culture, la politique, la guerre ».

Mais, dans cette introduction, les auteurs n'en oublient pas l'essentiel et, d'une façon somme toute très pédagogique, nous convient à l'écoute : «*How to listen to southeast asian musics*». Sont considérées aussi bien les approches sensuelles qu'intellectuelles, avant qu'une présentation générale par régions ne guide le lecteur. Le souci pratique reste constant et les étapes à suivre pour pénétrer l'univers de ces

musiques sont tracées de sorte que le néophyte complet ne se décourage pas trop vite. Un ton qui peut parfois irriter l'ethnomusicologue, mais, encore une fois, cette encyclopédie s'ouvre à un large public et il est tout à fait possible d'y trouver son compte en allant directement chercher l'information souhaitée.

Limités à quinze, les exemples sonores, d'excellente qualité, privilégient la durée, quatre minutes en moyenne. Les neuf enregistrements réalisés par Terry E. Miller mettent en avant la Thaïlande (4) et le Viêt-nam (3) laissant peu de place à Java (1) ou à Bali (1). Mais n'est-il pas préférable de proposer, comme ici, des pièces rares et diversifiées qui font voler en éclat les stéréotypes? D'autant que certaines régions, ravagées par les guerres et les folies meurtrières au cours du dernier tiers du XX^{e} siècle, ne sont plus toujours en mesure de fournir des exemples vivants de cultures et de pratiques musicales séculaires. Les témoignages et documents sonores d'avant cette sinistre période n'en sont que plus précieux et dégagent une véritable émotion. Idée originale, la première plage présente un montage de trois séquences de chant des grenouilles dans la campagne thaïlandaise. Véritable symphonie de la nature, cet environnement sonore prend une signification de réjouissance pour les paysans d'Asie du Sud-Est. Il indique d'abondantes précipitations, garantissant une bonne récolte de riz et annonçant la présence de délicieux poissons, crevettes, insectes et grenouilles. Batraciens que l'on retrouve, avec le crapaud, dans la mythologie indonésienne, elle-même à la base de la pratique musicale (guimbarde *enggung*, cérémonies du *cak*, motif du crapaud dans les pièces pour *gamelan* javanais, etc.). Le chant classique birman *kyo*, accompagné à la harpe arquée *saung* , aux cliquettes *wa* et aux cymbales *hsi*, est une pure merveille. Enregistré le 23 juin 1994 au village de Binh Son dans la province de Thanh Hoa, Viêt-nam, le magnifique chant dialogué de la minorité Thai Dam montre qu'il est encore possible de faire de belles découvertes. La place manque pour présenter tous ces beaux exemples qui permettront, à l'occasion, de se familiariser avec le *pélog*, à défaut de *slèndro*. Laissons à chacun la satisfaction d'une écoute qui, du début à la fin, ravit les oreilles les plus blasées

Six articles étoffés exposent quelques problématiques dans la seconde partie. Karl L.Hutterer traite de la préhistoire, Robert Wessing du rapport entre le mode de vie et la culture, dans un titre sans ambiguïté: «*Bamboo, Rice, and Water*». Deborah Wong, pour la Thaïlande, et René T.A.Lysloff, pour l'Indonésie, présentent des travaux récents sur les musiques populaires dans ces pays industrialisés qui conduisent eux-mêmes des politiques culturelles influentes. Les deux maîtres d'œuvre de ce volume livrent, outre les deux articles cités plus haut, une étude sur l'impact de la modernité sur les musiques traditionnelles prenant notamment en compte l'effet des concours, du tourisme, du *revival*, de l'enseignement, des nouvelles compositions, etc. Autant de thèmes de recherche vraisemblablement voués à un bel avenir et qui commencent timidement à être pris en considération dans les publications de langue française.

Intitulée «Cultures musicales et régions», la troisième partie occupe les quatre cinquièmes de l'ouvrage. Vingt-sept monographies de Terry E. Miller, Sean Williams et vingt et un autres chercheurs, sont regroupées géographiquement: – *Cultures majoritaires continentales* (8): «Introduction»; «Les Khmers»; «La Thaïlande»;

«Le Laos»; «La Birmanie»; «La péninsule malaise»; «Le Viêt-nam»; «Singapour». – *Peuples minoritaires des hautes terre* (5): «Introduction»; «Musique minoritaires du Viêt-nam»; «Musique des minorités des hautes terres de Birmanie, Laos et Thaïlande»; «Les populations de la péninsule malaise»; «Les Châm des basses terres». – *Iles* (14): «Introduction; «Sumatra»; «Java»; «Bali»; «Nusa Tenggara Barat» (province d'Indonésie à l'est de Bali); «Nusa Tenggara Timur» (Timor, Sumba, Flores et autres); «Célèbes»; «Moluques»; «Bornéo»; «Les basses terres chrétiennes philippines»; «Musique savante du XX^e^ siècle aux Philippines»; «Musique populaire aux Philippines»; «Communautés islamiques au sud des Philippines»; «Peuples des hautes terres aux Philippines».

Selon la matière et l'avancée des travaux, la longueur des articles varie d'une page (les Châm) à cent pages (Java). Certains articles relèvent d'études anciennes comme celle Hans Oesch sur les Orang Asli de Malaisie, reprise et complétée par Marina Roseman. D'autres, notamment sur les minorités, donnent les premiers résultats d'investigations récentes. Tout comme dans les premiers volumes de l'encyclopédie, la parole est donnée, autant que faire se peut, à des chercheurs originaires eux-mêmes des régions étudiées. On se réjouit des communications de quatre chercheurs de l'Université des Philippines, qui apportent véritablement de la matière neuve: Arnold Cabalza, Corazon Canave-Dioquino, José Maceda et Ramón P. Santos. Trois chercheurs australiens (Christopher Basile, Janet Hoskins et Margaret J.Kartomi), un Indonésien (Endo Suanda) un Japonais (Ruriko Uchida) et un Néerlandais (Robert Wessing) se sont également joints à l'équipe des seize Américains (Amy Catlin, James Chopyak, David Harnish, Karl L. Hutterer, Ward Keeler, Lee Tong Soon, Patricia Marusky, Phong T. Nguyên, Panya Roongrang, Sam-Ang Sam, R. Anderson Sutton, Deborah Wong) eux-mêmes répartis dans une douzaine d'universités, ce qui montre un bel esprit d'ouverture.

Par contre, la qualité des photographies noir et blanc, beaucoup trop contrastées, laisse franchement à désirer. Est-ce un problème d'impression? On a du mal à croire que les auteurs n'aient pu fournir de bons documents iconographiques. Ceci nuit franchement à l'ensemble, d'autant que la superbe première de couverture, en couleur, laisse présager d'une édition luxueuse. La cartographie, simple et claire, ignore les reliefs alors que l'on sait combien la dichotomie hautes/basses terres s'avère pertinente dans ces régions. Le lecteur n'a d'ailleurs pas toujours de carte pour suivre une démonstration (ex. Nusa Tenggara Barat: pp. 762-785). Un petit problème matériel déjà rencontré dans les premiers volumes: on reste bien en peine lorsqu'il faut se battre au cutter avec l'emballage plastifié du CD. Celui-ci, trop solidement encarté, risque par la suite de s'égarer, faute de réceptacle approprié! Au demeurant, il eut été très facile, et peu onéreux, d'encarter 2 CD au lieu d'un seul. La matière ne manque pas et les appétits sont vite aiguisés par les descriptions de la troisième partie: descriptions qui, à mon sens, auraient gagné à prendre un peu plus en compte la danse et le théâtre, si imbriqués dans les cultures d'Asie du Sud-Est. Autre point faible, le peu d'intérêt porté pour l'analyse. Sauf exception, les textes se contentent du stade énumératif dans des inventaires un peu fastidieux, pas toujours bien écrits et, mise à part l'introduction, plutôt affirmatifs

qu'interrogatifs. L'esprit critique semble paralysé par la crainte de commettre une faute déontologique et on ne sent pas toujours la finalité d'une présentation, encore moins son insertion dans une réflexion ethnomusicologique plus globale.

Il reste que cette synthèse, enrichie de travaux inédits sur des populations et des musiques peu ou pas étudiées avant ces vingt dernières années, offre une excellente entrée en matière.

Vol. 9 : ***Australia and the Pacific Islands*** (Australie et îles du Pacifique), par Adrienne L. Kaeppler & John W. Love (ed.), 1998. 1088 p. + CD encarté.

Mises à part la filmographie dressée par John W. Love et la présentation très générale d'Adrienne L. Kaeppler, en quatre pages, tous les articles sont rédigés collectivement. Certains mobilisent jusqu'à vingt-cinq plumes. Alors que l'Asie du Sud-Est émane principalement de deux personnes, pas moins de cent soixante sept chercheurs ont contribué à la rédaction du volume sur l'Océanie. Bien évidemment, les américains, y compris un grand nombre d'ethnommusicologues hawaïens, arrivent en tête. Il y a également de nombreux Australiens, Néo-Zélandais, Européens, trois Japonais, un Chilien, et une vingtaine d'Océaniens ou d'Occidentaux établis en Océanie. Nous avons là, à la fois une bonne variété d'approches et une nécessaire convergence de points de vue. Erudition et qualité de réflexion en bénéficient grandement. Non pas que tout soit parfait, mais il est remarquable de réussir à mobiliser autant de spécialistes sur une région, certes très éparpillée géographiquement mais, somme toute, assez peu peuplée.

Il faut dire que ces terrains étaient pratiquement inexplorés avant 1922, date de la parution d'*Argonauts of the Western Pacific*, mais qu'ils furent le point de mire d'un grand nombre d'anthropologues par la suite. Les deux célèbres enquêtes de Bronislaw Malinowski mirent brutalement les projecteurs de la recherche internationale sur la Nouvelle-Guinée et les îles Trobriand. Son enseignement à la London School of Economics, puis à Yale (Etats-Unis) contribua à susciter de nouvelles vocations d'enquêteurs, et les ethnomusicologues ne tardèrent pas à leur emboîter le pas. Nombreux sont, en effet, ceux qui inscrivirent dans leur carrière un terrain océanien avant de s'illustrer dans d'autres domaines (Wolfgang Laade, Dieter Christensen, Hugo Zemp, Jean-Michel Beaudet, Artur Simon). Au-delà des clichés occidentaux véhiculés par les récits d'explorateurs depuis le XVI[e] siècle, où les visiteurs sont accueillis par des danses de femmes, des colliers de fleurs et autres délicatesses, l'Océanie exerce une séduction puissante auprès des chercheurs. Quoi de plus attirant que d'établir une monographie musicale sur un terrain défini par l'insularité, l'isolement et l'homogénéité de son peuplement ? Si l'on a tout lieu de penser qu'une partie des populations océaniennes vinrent d'Asie orientale et d'Asie du Sud-Est, il y a plusieurs milliers d'années, leurs relations avec d'autres continents restèrent longtemps réduites. Ce qui fait qu'elles développèrent par elles-mêmes des systèmes musicaux tout à fait originaux. Les 54 exemples du CD d'accompagnement présentent une palette de prestations individuelles et collectives, vocales et instrumentales, monodiques et polyphoniques, rituelles et

récréatives du plus grand intérêt. Presque tous inédits, ces enregistrements de terrain apportent une illustration sonore indispensable à la compréhension des langages musicaux de sociétés où la notion de musique d'art – parfois même de musique tout court – est complètement absente. La qualité de certaines prises de son, en particulier celles de John W. Love et Adrienne L. Kaeppler, et ceux de Gerald Florian Messner, est saisissante. Elles plongent l'auditeur dans des univers inhabituels, repoussant très loin les limites de la définition du champ d'investigation des études ethnomusicologiques.

Quatre parties rythment l'ouvrage: «Introduction à l'Océanie et sa musique»; «Concepts dans la musique d'Océanie»; «Les peuples d'Océanie et leur musique»; et «Ressources et outils de recherche».

Pour les Occidentaux, l'Océanie renferme des sociétés qui, ayons l'honnêteté de le reconnaître, focalisèrent sur elles l'image la plus négative qui soit. La violence morale et physique avec laquelle furent traités les habitants des terres conquises par les Européens était encore, hélas, bien visible durant la seconde moitié du XX^{e} siècle. L'ethnocentrisme manifesté par exemple à l'encontre des Aborigènes d'Australie ou des Kanaks de Nouvelle Calédonie, qui n'obtinrent le droit de vote que dans les années 1960, donne aujourd'hui des frissons. Curieusement, deux clichés contradictoires s'opposent. Celui du bon sauvage, vivant en paix sur une île que d'aucuns ont cru pouvoir identifier au Paradis terrestre; et celui du méchant sauvage, rebelle et insaisissable, que l'on renonce à «éduquer». Ils sont accompagnés d'autant de clichés musicaux qui vont de la guitare hawaïenne à l'*ukulele* valorisé au cinéma dans les mains d'une Marylin Monroe, en passant par les «curiosités» comme les flûtes nasales et le très exotique *didjeridoo* qui, revanche de l'histoire, envahit aujourd'hui le moindre trottoir des capitales européennes. Cette distance culturelle d'avec les peuples d'Océanie attira particulièrement les chercheurs occidentaux, conscients qu'ils étaient des enjeux dans une redéfinition de l'altérité. Quelques régions d'Océanie, comme la Papouasie, sont considérées, aujourd'hui encore, parmi les plus difficiles d'accès et les moins bien connues de la planète. Peu d'ethnologues s'y aventurent et nos informations sur les cultures et les musiques de leurs habitants restent très incomplètes.

De tels faits, et bien d'autres encore, sont rappelés dans une première partie à caractère historique: découverte de l'autre, découverte de soi, migrations musicales. D'une soixantaine de pages, le dernier chapitre évoque les importants mouvements de population qui marquèrent cette vaste région et en modifièrent très sensiblement les équilibres. Certaines îles reçurent peu de colons, d'autres en subirent les assauts par vagues successives. Pour Hawaï, l'Australie, les Fidji et la Nouvelle Calédonie, les habitants originaux sont devenus minoritaires. La Polynésie française risque de connaître le même sort puisque l'État français encourage ses fonctionnaires métropolitains à y prendre leur retraite, source de revenus au troisième rang dans l'économie locale. Il n'empêche que les musiques des groupes ethniques établis en Océanie au cours des trois derniers siècles ont aussi droit à considération. Sont passés en revue les Chinois, les Grecs, les Hmongs (originaires du Laos et des camps de Thaïlande), les Irlandais, Ecossais, Italiens, Latino-américains, Caribéens, Indiens, Japonais, Porto-Ricains, Philippins, Américains.

La seconde partie, à mon sens la plus intéressante et la plus achevée, mène une série de réflexions qui dépassent très largement le cadre géographique et prennent souvent une dimension universelle. Leur simple énumération donne une idée de la variété des approches, toutes fortement influencées par le courant de l'anthropologie culturelle. Une première série intitulée « Musique et société » traite des thèmes suivants: la musique populaire, musique et absorption de drogues, musique et religion, musique et politique, musique et théâtre, musique et sexe social (*gender*), musique et éducation. La seconde série, dite « Les nombreuses dimensions de la musique » aborde les questions de: comprendre la musique, comprendre la danse, la langue parlée et/ou chantée dans les arrangements musicaux, les accoutrements dans la prestation musicale, les procédés de composition, les instruments de musique.

Forte de 460 pages, la troisième grande partie connaît une subdivision géographique entre l'Australie, la Nouvelle Guinée, la Mélanésie, la Micronésie et la Polynésie. Chacun de ces chapitres commence par une présentation générale des musiques et des danses, puis décrit les particularités musicales et chorégraphiques d'aires plus réduites. La juxtaposition de telles monographies apporte un complément utile pour une vision générale de toutes ces musiques, précisant leurs singularités et la complexité de leur imbrication dans les cultures auxquelles elles se rattachent.

La grande variété des populations étudiées, l'isolement de nombreuses d'entre elles avant l'arrivée des ethnologues et la qualité des méthodes d'observation participante mises en œuvre par les scientifiques firent de l'Océanie une sorte de laboratoire idéal pour les chercheurs. Ces conditions exceptionnelles permirent aux ethnomusicologues d'enrichir considérablement le corpus des savoirs sur des questions essentielles: organologie, systèmes musicaux, polyphonie vocale et instrumentale, etc. L'apport des terrains océaniens se mesure peut-être encore plus lorsqu'il est question, non pas d'isoler des enregistrements à des fins d'analyse comparative, mais de situer les pratiques musicales, voire linguistiques et tout simplement sonores, dans leurs contextes culturels. La lecture de ce volume 9 de l'encyclopédie Garland incite à replacer l'homme au centre des préoccupations. Elle pousse le lecteur à s'interroger sur ses propres terrains, voire même à reconsidérer des notions parfois un peu vite oubliées. Si les théories fonctionnalistes, élaborées par Malinowski sur le terrain et à partir de son expérience, se révélèrent par la suite peu fécondes pour l'ethnologie en général, il apparaît que, pour les ethnomusicologues, ce souci de la « totalité » ouvrit de belles perspectives de recherche, difficilement imaginables auparavant. Ce gros volume en donne la plus parfaite démonstration. Malheureusement, les mêmes remarques que précédemment sont à formuler quant à la qualité des photographies illustrant l'ouvrage.

Aux références données à la fin de chaque article sont ajoutés systématiquement en fin des ouvrages glossaire, bibliographie, discographie, filmographie et index. Ces listes suivent encore l'ordre alphabétique en plaçant le nom avant le prénom, habitude universitaire prise depuis des siècles en Europe, et c'est tant mieux. Je dis encore, car je vois poindre aux Etats-Unis l'affreuse façon de placer le prénom avant le nom dans les bibliographies, et qui a pour effet néfaste de ralentir la

consultation. A cela se généralise une nouvelle mode: organiser une bibliographie par date de parution et non plus par auteur. Quand les deux manies se combinent vous êtes sûrs d'y perdre des cheveux. Gageons que cette hypocrite correction politique ne contamine pas les esprits sains.

Yves Defrance

La parole du fleuve: harpes d'Afrique centrale. Paris: Cité de la musique – Musée de la Musique, 1999. Catalogue de l'exposition (29 mai – 29 août 1999), édité sous la direction de Philippe Bruguière et Gaetano Speranza, réalisé par Olivier Kyburz. 403 p., nombreux dessins, croquis et photos en noir et en couleurs; bibliographie, discographie et glossaire des termes vernaculaires; accompagné d'un CD. ISBN 2-906460-88-5.

La somptueuse exposition *La parole du fleuve: harpes d'Afrique centrale*, tenue au Musée de la Musique de Paris de juillet à octobre 1999, se devait de garder une trace de l'exceptionnelle concentration d'instruments de musique dont la présence se manifeste en général plutôt dans de luxueux catalogues de vente que dans les salles de musées. C'est chose faite avec l'ouvrage du même nom qui recense, sous la forme d'un catalogue raisonné, les cent quatorze harpes exposées, offrant à chacune une photo couleurs de grande qualité, souvent complétée de prises de vue partielles indispensables et illustrant aussi les objets étroitement liés au contexte cérémoniel d'exécution.

Mais l'ouvrage n'est pas seulement un catalogue. C'est un vrai traité sur la harpe en Afrique centrale, puisque la partie «Planches» est précédée d'une quinzaine d'articles importants rédigés par des spécialistes africanistes ou organologues et répartis sur trois chapitres: «Contextes», «Objets» et «Musiques».

Après un préambule de Brigitte Marger, directeur général de la Cité de la musique et un avant-propos de Frédéric Dassas, directeur du Musée de la musique, c'est à Philippe Bruguière et Gaetano Speranza, commissaires, d'introduire l'exposition, laquelle est dédiée, ainsi que l'ouvrage, à la mémoire d'Eric de Dampierre, instigateur du projet, disparu en février 1999. Ce dernier est également l'auteur du premier article, «L'humanité des harpes», dans lequel il se pose la question de l'origine des cordophones par rapport aux autres instruments, suivant en cela une même démarche initiale que celle d'André Schaeffner quant à la filiation des instruments de musique, mais en s'y opposant: «[...] il est plus que vraisemblable que l'arc musical donna naissance à l'arc de chasse et non l'inverse. L'arc musical est essentiellement une liane tendue que l'on fait entrer en vibration. Il faut lui ajouter un détendeur pour lui procurer une force de propulsion: un plus et non un moins. Seule une combinaison de forces peut transformer l'arc musical en arc de chasse». Puis il ajoute: «la harpe est le premier instrument qui permet à l'homme d'expérimenter, dans une autonomie totale par rapport à la voix chantée, l'univers

consultation. A cela se généralise une nouvelle mode: organiser une bibliographie par date de parution et non plus par auteur. Quand les deux manies se combinent vous êtes sûrs d'y perdre des cheveux. Gageons que cette hypocrite correction politique ne contamine pas les esprits sains.

Yves Defrance

La parole du fleuve: harpes d'Afrique centrale. Paris: Cité de la musique – Musée de la Musique, 1999. Catalogue de l'exposition (29 mai – 29 août 1999), édité sous la direction de Philippe Bruguière et Gaetano Speranza, réalisé par Olivier Kyburz. 403 p., nombreux dessins, croquis et photos en noir et en couleurs; bibliographie, discographie et glossaire des termes vernaculaires; accompagné d'un CD. ISBN 2-906460-88-5.

La somptueuse exposition *La parole du fleuve: harpes d'Afrique centrale*, tenue au Musée de la Musique de Paris de juillet à octobre 1999, se devait de garder une trace de l'exceptionnelle concentration d'instruments de musique dont la présence se manifeste en général plutôt dans de luxueux catalogues de vente que dans les salles de musées. C'est chose faite avec l'ouvrage du même nom qui recense, sous la forme d'un catalogue raisonné, les cent quatorze harpes exposées, offrant à chacune une photo couleurs de grande qualité, souvent complétée de prises de vue partielles indispensables et illustrant aussi les objets étroitement liés au contexte cérémoniel d'exécution.

Mais l'ouvrage n'est pas seulement un catalogue. C'est un vrai traité sur la harpe en Afrique centrale, puisque la partie «Planches» est précédée d'une quinzaine d'articles importants rédigés par des spécialistes africanistes ou organologues et répartis sur trois chapitres: «Contextes», «Objets» et «Musiques».

Après un préambule de Brigitte Marger, directeur général de la Cité de la musique et un avant-propos de Frédéric Dassas, directeur du Musée de la musique, c'est à Philippe Bruguière et Gaetano Speranza, commissaires, d'introduire l'exposition, laquelle est dédiée, ainsi que l'ouvrage, à la mémoire d'Eric de Dampierre, instigateur du projet, disparu en février 1999. Ce dernier est également l'auteur du premier article, «L'humanité des harpes», dans lequel il se pose la question de l'origine des cordophones par rapport aux autres instruments, suivant en cela une même démarche initiale que celle d'André Schaeffner quant à la filiation des instruments de musique, mais en s'y opposant: «[...] il est plus que vraisemblable que l'arc musical donna naissance à l'arc de chasse et non l'inverse. L'arc musical est essentiellement une liane tendue que l'on fait entrer en vibration. Il faut lui ajouter un détendeur pour lui procurer une force de propulsion: un plus et non un moins. Seule une combinaison de forces peut transformer l'arc musical en arc de chasse». Puis il ajoute: «la harpe est le premier instrument qui permet à l'homme d'expérimenter, dans une autonomie totale par rapport à la voix chantée, l'univers

de la mélodie» (p. 25). Il aboutit à une conclusion selon laquelle «le statut génétique des harpes africaines est totalement incertain et le restera» (p. 32), énumérant les raisons pour lesquelles les harpes du Haut-Oubangui sont, organologiquement parlant, excellentes: clés tournantes (et pas fixes); cordes convergentes (et non parallèles); cordier solidaire de la table et de la caisse; position de jeu; relation longueur des cordes/ampleur de la caisse. Dans son texte «Les harpes: ce que leur nom révèle», France Cloarec-Heiss fait l'étude de l'histoire et de la répartition des harpes en Afrique centrale: trois noms génériques se «partagent» ainsi le territoire envisagé: *domo*, *kundi* et *ngombi*. Susanne Fürniss retrace ensuite l'histoire de la découverte des harpes dans un article intitulé «Les premiers voyageurs européens, collecteurs de harpes en Afrique centrale».

La partie «Objets» débute par l'article le plus important de l'ouvrage, celui de Gaetano Speranza, «Les harpes», qui s'attache à étendre et à synthétiser les connaissances de la harpe d'Afrique centrale sous ses aspects contextuels, de fabrication, de conception. Mais surtout, il a élaboré une systématique de la description organologique des harpes, en remettant en question la filiation de Schaeffner, les catégories de Wachsmann et celles de Laurenty, tout en reprenant les caractéristiques définies par Dampierre pour apprécier les qualités musicales d'un instrument. Il doute que ces caractéristiques puissent être généralisables et conclut, en relativisant les choses, qu'il «semble difficile de définir un lien unique entre caractéristiques organologiques et qualité musicale car la qualité de la musique recherchée peut être différente» (p. 71). Speranza établit aussi un excellent tableau des éléments anthropomorphes présent sur une bonne partie des harpes exposées, ainsi qu'une répartition géographique selon les formes générales. Suivent deux articles très utiles aux conservateurs de musées qui décrivent les étapes de la restauration dont ont fait l'objet une bonne partie des harpes de l'exposition au Laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique. Celui de Joël Dugot, «Restauration et présentation», et celui de Laurent Espié, sur l'analyse des cordes, à l'aide de microscopie électronique à balayage et de microanalyse X.

La partie «Musiques» est consacrée à une série d'articles traitant de la musique de la harpe, de ses diverses techniques et contextes de jeu, ainsi que des cas particuliers. Philippe Bruguière brosse un tableau général avec «Le chant de la harpe»; il est suivi de Jos Gansemans avec le cas de «La harpe royale *ennanga* du Buganda», de Jan-Lodewijk Grootaers pour «L'univers musical zande-nzakara», de Sylvie Le Bomin, «La harpe *kunde* des Banda-Gbambiya» et «La harpe *ngombi* des Ngbaka-Ma'bo», de Monique Brandily avec «Les harpes du Tchad», de Nathalie Fernando, «Les harpes du Nord-Cameroun», pour terminer par Philippe Bruguière avec «La harpe du Gabon, pirogue de vie». Chacun de ces articles est abondamment illustré de photos, de croquis et de schémas très bien reproduits.

Suit la partie «Planches» (pp. 159 à 309), illustrant chacune des harpes de l'exposition, réparties en treize zones ethno-géographiques, par une magnifique planche en couleurs: en tout, 162 photos qui sont reprises, sous un format de photos d'identité n/b, accompagnées d'une légende, dans la partie des «Notices muséographiques» (p. 311 à 372) signée par Philippe Bruguière et Jan-Lodewijk Grootaers.

En annexe, on trouve le tableau des modèles de chevilles fabriquées au Laboratoire du Musée afin de reconstituer certaines des harpes, l'état des reconstitutions sur l'ensemble des harpes présentées, ainsi que les notices des 22 enregistrements figurant sur le CD encarté.

Inutile de préciser que cet ouvrage exemplaire doit figurer dans la bibliothèque de tout amateur de musique, de tout africaniste, de tout ethnologue ou ethnographe et, surtout, de tout conservateur de musée. Une remarque peut toutefois être adressée au réalisateur du catalogue: les noms d'ethnies ont été imprimés en italique, alors que les conventions typographiques et la pratique ethnologique réservent plutôt ce type de graphie aux noms communs étrangers. Il en résulte parfois une certaine confusion, surtout pour le non-africaniste.

François Borel

Félix ARNAUDIN: ***Chants populaires de la Grande-Lande***. Édition établie et présentée par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru, 2 volumes. Parc Régional Naturel des Landes de Gascogne / Éditions Confluences. 1995. LXX + 452 p. / 1997. XIV + 837 p.

Ces deux recueils forment les volumes III et IV de l'ensemble des huit volumes des œuvres complètes de Félix Arnaudin, dont le Parc Régional des Landes de Gascogne a entrepris l'édition. Au magnifique album de photos (quelque trois mille plaques de verre), aux *Contes* (I), aux *Proverbes*, *Dictons*, *Devinettes*, *Formulettes*, *Prières* (II), viennent donc s'ajouter ces deux recueils de chants. Doivent suivre le *Dictionnaire de la Grande-Lande*, également en deux volumes, dont la parution a été retardée par le décès prématuré de Jacques Boisgontier, et enfin la *Correspondance* et les *Écrits divers*. Ensemble énorme que Félix Arnaudin (1844-1921) collecta systématiquement à partir de 1878 et pour lequel il fut poussé, suivant les matières étudiées, à faire un véritable travail de linguiste, de photographe, d'historien, d'ethnologue, de folkloriste, de chercheur... En effet, c'est à partir de cette date que, ayant déjà renoncé à exercer un métier et vivant du revenu de quelques métairies, il entreprenait sa collecte comme une sorte d'obligation personnelle: il se devait de noter les transformations de la vie sociale, du paysage, des coutumes qui survenaient à ses yeux avec l'introduction de la forêt industrielle, et qu'en observateur romantique, il déplorait. Engagé dans son entreprise de sauvegarde, il sillonne en bicyclette la Grande Lande (au total près de 20000 kilomètres, nous signale-t-on) et en chaque matière, il tient des cahiers, des registres, des répertoires d'une grande exhausivité: «il faudra encore de nombreuses années, nous dit-on, avant que les chercheurs d'aujourd'hui aient pu épuiser la richesse de ce travail!»

En fin du volume I des *Chants*, Guy Latry, chargé de l'édition de la correspondance de Félix Arnaudin, note que celui-ci travailla pendant dix ans à la préparation de son recueil: «un vrai travail de patience dont la fin semble reculer à mesure

En annexe, on trouve le tableau des modèles de chevilles fabriquées au Laboratoire du Musée afin de reconstituer certaines des harpes, l'état des reconstitutions sur l'ensemble des harpes présentées, ainsi que les notices des 22 enregistrements figurant sur le CD encarté.

Inutile de préciser que cet ouvrage exemplaire doit figurer dans la bibliothèque de tout amateur de musique, de tout africaniste, de tout ethnologue ou ethnographe et, surtout, de tout conservateur de musée. Une remarque peut toutefois être adressée au réalisateur du catalogue: les noms d'ethnies ont été imprimés en italique, alors que les conventions typographiques et la pratique ethnologique réservent plutôt ce type de graphie aux noms communs étrangers. Il en résulte parfois une certaine confusion, surtout pour le non-africaniste.

François Borel

Félix ARNAUDIN: ***Chants populaires de la Grande-Lande***. Édition établie et présentée par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru, 2 volumes. Parc Régional Naturel des Landes de Gascogne / Éditions Confluences. 1995. LXX + 452 p. / 1997. XIV + 837 p.

Ces deux recueils forment les volumes III et IV de l'ensemble des huit volumes des œuvres complètes de Félix Arnaudin, dont le Parc Régional des Landes de Gascogne a entrepris l'édition. Au magnifique album de photos (quelque trois mille plaques de verre), aux *Contes* (I), aux *Proverbes*, *Dictons*, *Devinettes*, *Formulettes*, *Prières* (II), viennent donc s'ajouter ces deux recueils de chants. Doivent suivre le *Dictionnaire de la Grande-Lande*, également en deux volumes, dont la parution a été retardée par le décès prématuré de Jacques Boisgontier, et enfin la *Correspondance* et les *Écrits divers*. Ensemble énorme que Félix Arnaudin (1844-1921) collecta systématiquement à partir de 1878 et pour lequel il fut poussé, suivant les matières étudiées, à faire un véritable travail de linguiste, de photographe, d'historien, d'ethnologue, de folkloriste, de chercheur... En effet, c'est à partir de cette date que, ayant déjà renoncé à exercer un métier et vivant du revenu de quelques métairies, il entreprenait sa collecte comme une sorte d'obligation personnelle: il se devait de noter les transformations de la vie sociale, du paysage, des coutumes qui survenaient à ses yeux avec l'introduction de la forêt industrielle, et qu'en observateur romantique, il déplorait. Engagé dans son entreprise de sauvegarde, il sillonne en bicyclette la Grande Lande (au total près de 20000 kilomètres, nous signale-t-on) et en chaque matière, il tient des cahiers, des registres, des répertoires d'une grande exhausivité: «il faudra encore de nombreuses années, nous dit-on, avant que les chercheurs d'aujourd'hui aient pu épuiser la richesse de ce travail!»

En fin du volume I des *Chants*, Guy Latry, chargé de l'édition de la correspondance de Félix Arnaudin, note que celui-ci travailla pendant dix ans à la préparation de son recueil: «un vrai travail de patience dont la fin semble reculer à mesure

que j'en approche». De multiples brouillons de la préface montrent l'importance que ce recueil de chants revêtait pour lui, qui est plus un «investissement personnel... qu'un travail de spécialiste». «Ouvert par une préface, poursuit Guy Latry, où deux parties plus techniques sont encadrées par des textes d'une ampleur lyrique qui posent le véritable objet du livre (au-delà des chants, l'ancienne Lande), clos par une chanson des communes qui parcourt la lande autour de Labouheyre..., le recueil dans son inachèvement proclamé («tome I»), apparaît comme le substitut d'un autre ouvrage, ce «livre de la lande», «idée secrète de ma jeunesse», dont Arnaudin évoque à la fin de la préface le rêve inassouvi».

Du vivant d'Arnaudin, seules trois publications parurent, dont un volume de Chants populaires (tome I, 1912); mais ces 196 chants «souvent enrichis de variantes... ne constituaient qu'une faible part des œuvres collectées pendant plus de trente années auprès de quelque 340 chanteurs». Les manuscrits du reste de la collecte semblaient perdus; cependant, on en découvrit une partie (84 chansons) en 1963, ce qui donna lieu à la parution d'un deuxième tome (1970) par Simone Wallon, Adrien Dupin et Jacques Boisgontier. Enfin, 201 autres inédits furent retrouvés, ce qui fait un nombre total de 481 chansons, auquel il faut ajouter de nombreuses variantes.

La présentation actuelle de ces deux tomes de chants est fort belle, voire même luxueuse, agrémentée de reproductions de pages manuscrites, de photos prises par Arnaudin et de deux portraits-photos de lui-même.

Le volume I reprend l'édition de 1912 et fournit des *Chants du premier âge (berceuses – amusettes)* et des *Chansons de danse (rondes enfantines – chansons de neuf – chansons énumératives – chansons facétieuses et burlesques – chansons satiriques)*. On y a ajouté, au début du livre, une introduction de Lothaire Mabru (cf. ci-dessous) et, en annexes à la fin – initiative très utile – des comptes rendus critiques publiés par la presse de l'époque et des inédits d'Arnaudin sur les instruments de musique. Ces inédits, documents bruts, se présentent sous forme d'enquêtes, c'est-à-dire que pour chaque instrument, Arnaudin donne le nom de la personne interrogée, son âge, son lieu d'habitation, le jour de l'enquête et la réponse de cette personne en gascon à une ou des question(s) que nous ne connaissons pas, mais qui se laisse(nt) facilement deviner. Tour à tour sont présentés deux sortes de hautbois, trois sortes de trompes de bois, la cornemuse, le fifre, la guimbarde, la vielle, le violon, le tambourin et l'accordéon.

Le tome II, après une autre introduction de L. Mabru, reprend les 70 chants déjà présentés dans l'édition de S. Wallon et J. Boisgontier, avec quelques modifications (cf. plus loin) et y ajoute tous les autres inédits. On y trouve la suite des *Chansons de danse (chansons d'amour, chansons anecdotiques et légendaires)* et des *Chants divers (chansons à voix – chants de moissonneurs – complaintes – chants religieux – chants cérémoniels – chants de charivaris et d'«asouades» – chansons nouvelles et étrangères)* et un supplément aux chansons de ronde.

Le travail de révision, de dépouillement et de déchiffrage des manuscrits a été confié à deux spécialistes: Jacques Boisgontier pour les paroles et Lothaire Mabru pour la musique.

Jacques Boisgontier, gascon, spécialiste de dialectologie romane, a vécu pendant de longues années dans une quasi intimité avec les écrits d'Arnaudin. Ayant

déjà participé à l'établissement des paroles des premières éditions ou rééditions (*Proverbes*, paru en 1965; *Contes* en 1967 et 1994; tome II des *Chansons* en 1970), il travailla avec acharnement et minutie pour l'élaboration de cette nouvelle édition. On peut se rendre compte de la tâche accomplie en examinant par exemple les quelques photos de «minutes» reproduites surtout dans le tome II des *Chants*, ou en lisant son texte court et précis, *Graphie et lecture du gascon*, paru dans le volume des *Contes*. Besogne qui peut aller jusqu'à la minutie la plus scrupuleuse – voir, par exemple ses remarques intercalées dans le chapitre d'Arnaudin «De la prononciation», au début du tome I des *Chants*. De plus, Jacques Boisgontier, spécialiste entre autre du gascon et plus particulièrement de sa variété dialectale, le grand-landais, était le chercheur privilégié pour accomplir cette tâche. Le résultat de cette magnifique édition ne rend pas compte – car Jacques était modeste – de la somme de connaissances accumulées nécessaires à une telle élaboration et à une maîtrise si sentie de la langue. De plus, il est bon de signaler qu'il a participé à de très nombreuses enquêtes sur le terrain pour la préparation des *Atlas linguistiques et ethnographiques du Languedoc* – ce qui lui a permis en outre d'amasser des documents sonores fort intéressants (contes, chants, témoignages ethnographiques, etc.) – et qu'il a largement collaboré à leur rédaction.

Lothaire Mabru, docteur en anthropologie sociale et ethnologue, fut chargé de la relecture de la musique pour le tome I de ces Chansons et de son établissement pour le tome II. Par ses enquêtes sur les pratiques musicales en milieu rural (par exemple, sur la cornemuse des Landes de Gascogne) et ses différents travaux de recherche, il était tout indiqué pour participer à ce travail et, en particulier, pour commenter les connaissances organologiques d'Arnaudin (Introduction du T. I, p. X à XV). Dans cette même introduction, il insiste à plusieurs reprises sur le fait que, tant au niveau du texte que de la musique, l'examen des manuscrits permet d'affirmer qu'Arnaudin, dans ce tome I qu'il fit imprimer, donna comme versions définitives des textes reconstitués. Et il explique cette attitude par le fait que c'est la méthode employée par les folkloristes de l'époque: «leur travail consistait à opérer parmi les matériaux une sélection, selon des critères esthétiques personnels et forcément arbitraires: ne retenir, pour la musique, que les mélodies les plus caractéristiques et, pour les textes établir une version moyenne à partir de toutes les dictées individuelles recueillies» (J. Boisgontier, *Chants* II, 1970). D'autre part, Mabru souligne qu'il importait à Arnaudin non de faire une compilation de chants , mais de présenter par les chansons une vision la plus exacte et complète possible de «son» ancienne lande.

Aussi avons nous envie de poser une question à propos de ce volume I: puisque les manuscrits retrouvés de ce premier tome donnent plus ou moins les textes bruts utilisés par Arnaudin, pourquoi ne pas envisager, dans la mesure du possible, d'en prévoir l'édition?

Et cette question nous amène au tome II. En effet, L. Mabru souligne que, grâce aux minutes d'enquêtes, «les chants publiés ici représentent des productions individuelles de chanteurs dont l'identité est précisée». D'où cette récolte d'une richesse exceptionnelle: dans de nombreux cas, la même chanson est présentée, tant pour les paroles que pour la musique, sous 3, 4 et même 5 occurrences divergentes. Ces

chants peuvent être classés, pour la plupart, dans la grande production du territoire hexagonal de l'État français, élargi de la Catalogne et du Piémont (cf. les *Catalogues* de Conrad Laforte et ceux de Patrice Coirault). La grande originalité semble surtout se trouver dans certaines mélodies qui pour nos oreilles sonneraient étrangement, ainsi que le souligne Lothaire Mabru. Personnellement, j'ai été charmé par des pièces courtes classées dans les Chants divers. Par exemple cette *cante de sega* [chant de moisson] à la langue savoureuse soutenue par une mélodie modale:

L'arroumic m'i gnaque lou pé.
Et m'i gnaque,
Et m'i pique,
Et m'i mique
Et m'i héy lou triquenique.
O lanla de l'arroumiguéyre,
O lanla de l'arroumiga.
[Traduction: La fourmi me mord le pied. – Elle me mord, – Elle me pique – Elle me *mique*, – Elle me fait le *triquenique*. – O lanla de la fourmilière, – O lanla du fourmillement.]

Pour ce deuxième tome, Mabru précise qu'il convient de distinguer deux ensembles. Le premier correspond à l'édition de 1970 (p. 1 à 327) et il explique pourquoi il y a certaines divergences entre sa transcription et celle de S. Wallon. Pour le deuxième ensemble (p. 328 à 810) regroupant les chants restés inédits jusqu'à ce jour, Mabru déclare que son établissement «a posé de nombreux problèmes qu'il a bien fallu résoudre»; Et il ajoute: «je tiens à redire que mon souci constant a été de m'en tenir au plus près des manuscrits». Il est vraiment regrettable que, dans cette splendide édition, la rigueur scientifique observée par Jacques Boisgontier pour la transcription des paroles ne se retrouve pas chez Lothaire Mabru pour la transcription de la musique et des paroles sous la musique.

En effet, il semblerait qu'aucune méthodologie bien assurée ne l'ait guidé. Nous signalerons rapidement quelques oublis ou erreurs d'écriture dans la musique. A plusieurs reprises il manque la double barre de mesure en fin de partition (ex. p. 65); des croches pointées – temps binaires – ne sont pas suivies de doubles croches (ex. p. 346, 2ème temps); des vers sont bissés, mais il n'y a pas d'indication de reprise de la musique (ex. p. 587). On peut se demander pourquoi certaines partitions musicales ne comportent pas de paroles. L.M. dit dans l'introduction: «lorsque les manuscrits donnent des partitions sans les paroles, j'ai fait de même». Or, dans les reproductions de certaines minutes, Arnaudin ne met pas les paroles sous la musique (ex. p. 677 ou 695); mais les transcriptions notent cependant ces paroles (p. 100 et 102). Il semblerait qu'Arnaudin n'ait pas toujours mis les paroles sous la musique, quand il n'y avait aucune équivoque concernant leur concordance. Cette même chanson p. 100 devrait avoir un *la bémol* à la mesure 3, *bémol* bien visible dans le manuscrit d'Arnaudin. Ce manque de logique se retrouve dans la manière de noter les vocalises, en général de deux notes: au début du livre un signe de liaison, souvent mis à l'envers, unit les deux notes, plus loin on trouve des croches assemblées en plus du signe de liaison, puis, à partir de la p. 328, on revient au système du début.

Ce même illogisme se retrouve dans le découpage des mots en syllabes et leur mise en place sous les notes. En particulier, dans de nombreux cas, il n'est pas tenu compte des synalèphes (voyelle finale d'un mot prononcée avec la voyelle débutant le mot suivant) qui sont nombreuses en occitan, et sans doute plus encore en gascon landais: une lecture attentive des paroles et un déchiffrage de la chanson auraient peut-être permis d' éviter de nombreuses erreurs. Par exemple p. 126, les quatre pieds se découpent de la façon suivante: *bo – ne ar – ri – be* (nous soulignons chaque pied) et plus loin dans la même chanson on doit avoir: *ar – ri – be ar – ri – be*; ce que L. M. découpe ainsi: *bone ar-ri-be* et *ar-ribe ar-ribe*. Il en résulte que, aux deux syllabes de *bone* et de *-ribe* correspond une seule note (de même pour *l'amou* p. 448) et que le même mot *arribe*, qui est répété, est découpé par L. M. en trois puis en deux syllabes ! A d'autres endroits, la structure même de la langue est dénaturée: ainsi p. 804, *minj'rî* est écrit *min-j'ri*; ou encore une diphtongue ou un mot d'une syllabe sont coupées en deux (ex. p. 391, *riu-le* écrit *ri-ule* et p. 396 *lugn* écrit *lu-gn* !!!). Enfin en de nombreux endroits la dernière syllabe des mots se terminant par un *-e* atone est omise, comme *anade* (écrit *a-nade*), de même qu'une quantité d'onomatopées coupées ainsi: *lan-lire*, *don-dène*, *de-ri-dète*, etc.).

A plusieurs reprises, le non-respect des vocalises et du découpage des mots en syllabes entraînent dans certains cas des fautes graves dans le rapport musique /paroles et dénaturent complètement les chansons en question. En règle générale, les paroles bissées sont chantées sur le même air ou un air semblable, et il en est de même pour les refrains qui sont le plus souvent chez Arnaudin des onomatopées. Prenons l'exemple de la chansons XC bis, p. 422, *L'aute journ en m'i permenan*. Cette phrase bissée devrait être rechantée en recommençant sur le *la* (2e ligne, 1re mesure): on aurait comme cela deux phrases musicales semblables, *la ré mi ré ré la ré do si*. Il semblerait que L. M. n'ait pas pris en compte une vocalise sur le mot *m'i* (notes *ré la*, troisième mesure), et pour cela il faudrait vérifier sur le manuscrit, car Félix Arnaudin marque les notes liées sans aucune équivoque. (Cf. par ex. le cliché p. VIII et sa transcription p. 65: on y retrouve le même incipit avec une vocalise sur *m'i*). Cette première phrase musicale notée ainsi avec un liaison permet de faire coïncider l'accent métrique de *permenan* qui est sur *-nan* avec l'accent musical. La solution proposée par L. M. est anti-musicale et il faut faire un très gros effort pour la chanter. Le deuxièmeme vers se déroule très facilement: à chaque syllabe correspond une note et il ne faut pas tenir compte des liaisons qui semblent avoir été ajoutées par L. M. (vérifier sur le mss); de cette façon cela enlèverait la syncope de l'avant-dernière mesure, syncope qui n'est pas dans le style de cette musique. Et il en est de même pour de nombreuses chansons. Nous avons noté que, dans la partie qui est commune avec l'édition de 1970, il y a quatre chansons transcrites avec des fautes graves et qu' à partir de la p. 328 il y en a quarante-sept... dont certaines sont de véritables «monstres» anti-musicaux (phrases ou mots coupés par un silence: ex. p. 388, p. 567; les paroles s'arrêtent alors que la mélodie continue: ex. p. 198, dernière mesure; mot ajouté pour que «ça colle»; ex. p. 506, onomatopée *la* ajoutée, à la répétition des deux premiers vers). Enfin plusieurs fois, L. M. dit qu'il n'a pas pu faire de transcription musicale, parce qu'il y a soit trop de notes, soit trop de paroles et pourtant, il nous semble qu'il y avait des solutions possibles (cf. par ex. p. 394).

En résumé, on peut se poser la question de savoir pourquoi Lothaire Mabru, qui a fait ailleurs preuve de solides qualités de chercheur, a présenté dans ce deuxième tome un travail défectueux tant pour la connaissance du gascon – on sait qu'il n'a guère tenu compte de la collaboration de Jacques Boisgontier – que pour la transcription musicale.

Cette indispensable édition des œuvres complètes de Félix Arnaudin aurait mérité dans sa transcription musicale plus de minutie, plus de scrupules dans la transmission du manuscrit original, voire plus de respect pour la cause défendue.

Pierre Bec et Eliane Gauzit

Jérôme CLER: ***Musiques de Turquie***. Paris: Cité de la Musique/Arles: Actes Sud, collection «Musiques du monde», 2000. 186 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, lexique des termes musicaux, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.

Vingtième titre de la collection «Musiques du Monde» des éditeurs Cité de la Musique et Acte Sud, l'ouvrage de Jérôme Cler y trouve tout naturellement sa place, et c'est une entreprise heureuse, d'abord parce qu'il s'inscrit dans une collection où l'aire moyen-orientale et l'Asie centrale sont encore peu traitées[1]; mais encore parce que cette publication comble du coup un quasi-vide dans la littérature francophone d'ordre ethnomusicologique concernant la Turquie, qui est rare et a fortiori peu accessible au public non spécialisé.

Résumer ce petit ouvrage d'introduction aux «musiques de Turquie» est par contre, une entreprise périlleuse. Il faut en découdre avec la mutitude d'informations très concentrées, touchant à l'organologie des principaux instruments, à l'organisation des séquences rythmiques, à l'histoire des genres musicaux et à l'évolution du statut des musiciens depuis l'Empire ottoman jusqu'à aujourd'hui. Transversalement, les notions de traditionalisme, de nationalisme, de nostalgie ou d'authenticité sont abordées dans la pluralité des contextes: urbains ou ruraux, nomades ou sédentaires, religieux ou séculaires, présents ou passés, théoriques ou pratiques, etc. Le champ évoqué par le seul titre du livre est foisonnant, ambitieux (surtout en 167 pages de texte) et protéiforme, et c'est à cette gageure que le lecteur est confronté d'emblée.

Dans un bref préambule, l'auteur nous introduit à ses premiers pas en Turquie. En sa qualité d'envoyé d'un grand maître de *saz* exilé à Paris, il pénètre les arcanes des deux grandes institutions étatiques qui semblent avoir une mainmise absolue sur la conservation, la transmission et la production de musique: le conservatoire universitaire et les studios de la Radio. Très vite, ses interlocuteurs

---

[1] A ce jour, quatre titres sont parus dans la collection «Musiques du monde» de la Cité de la Musique chez Actes Sud (sur un total de 19 titres) couvrant l'aire moyen-orientale, dont trois concernent le Maghreb et un seul l'Asie centrale.

En résumé, on peut se poser la question de savoir pourquoi Lothaire Mabru, qui a fait ailleurs preuve de solides qualités de chercheur, a présenté dans ce deuxième tome un travail défectueux tant pour la connaissance du gascon – on sait qu'il n'a guère tenu compte de la collaboration de Jacques Boisgontier – que pour la transcription musicale.

Cette indispensable édition des œuvres complètes de Félix Arnaudin aurait mérité dans sa transcription musicale plus de minutie, plus de scrupules dans la transmission du manuscrit original, voire plus de respect pour la cause défendue.

Pierre Bec et Eliane Gauzit

Jérôme CLER: ***Musiques de Turquie***. Paris: Cité de la Musique/Arles: Actes Sud, collection «Musiques du monde», 2000. 186 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, lexique des termes musicaux, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.

Vingtième titre de la collection «Musiques du Monde» des éditeurs Cité de la Musique et Acte Sud, l'ouvrage de Jérôme Cler y trouve tout naturellement sa place, et c'est une entreprise heureuse, d'abord parce qu'il s'inscrit dans une collection où l'aire moyen-orientale et l'Asie centrale sont encore peu traitées[1]; mais encore parce que cette publication comble du coup un quasi-vide dans la littérature francophone d'ordre ethnomusicologique concernant la Turquie, qui est rare et a fortiori peu accessible au public non spécialisé.

Résumer ce petit ouvrage d'introduction aux «musiques de Turquie» est par contre, une entreprise périlleuse. Il faut en découdre avec la mutitude d'informations très concentrées, touchant à l'organologie des principaux instruments, à l'organisation des séquences rythmiques, à l'histoire des genres musicaux et à l'évolution du statut des musiciens depuis l'Empire ottoman jusqu'à aujourd'hui. Transversalement, les notions de traditionalisme, de nationalisme, de nostalgie ou d'authenticité sont abordées dans la pluralité des contextes: urbains ou ruraux, nomades ou sédentaires, religieux ou séculaires, présents ou passés, théoriques ou pratiques, etc. Le champ évoqué par le seul titre du livre est foisonnant, ambitieux (surtout en 167 pages de texte) et protéiforme, et c'est à cette gageure que le lecteur est confronté d'emblée.

Dans un bref préambule, l'auteur nous introduit à ses premiers pas en Turquie. En sa qualité d'envoyé d'un grand maître de *saz* exilé à Paris, il pénètre les arcanes des deux grandes institutions étatiques qui semblent avoir une mainmise absolue sur la conservation, la transmission et la production de musique: le conservatoire universitaire et les studios de la Radio. Très vite, ses interlocuteurs

---

[1] A ce jour, quatre titres sont parus dans la collection «Musiques du monde» de la Cité de la Musique chez Actes Sud (sur un total de 19 titres) couvrant l'aire moyen-orientale, dont trois concernent le Maghreb et un seul l'Asie centrale.

renvoient dans leur discours à l'idée d'une distinction nette entre une musique «savante» et une musique «populaire», alors même que de fait, la Radio d'Etat semble homogénéiser le répertoire en «une seule musique officielle, celle de la Radio qui «classicisait» les répertoires ruraux et semblait d'un même mouvement «vulgariser» la musique ottomane, jugée trop élitiste» (p. 16). D'un côté donc, il découvre une musique officielle uniformisée et centrée sur la performance radiophonique, et de l'autre des formes plus «traditionnelles» qu'il étudie dans le soufisme mevlevi et dans les répertoires ruraux.

Le constat de ce paradoxe – révélateur d'une ambivalence mais non d'une contradiction – renvoie l'auteur à explorer, dans le premier chapitre, le lien entre l'élaboration d'une musique traditionnelle et la construction d'une identité nationale en Turquie. Car rien n'est moins innocent que la musique dans la conception kémaliste de la révolution nationale, qui fonde l'État turc en 1922. Ainsi, l'État doit créer une identité nationale qui établirait une «unité parfaite entre l'origine ethnique, le territoire et le nouvel État républicain» (p. 20). L'opposition entre «musique populaire» (*halk müzigi*) et «musique d'art» (*sanat müzigi*) est donc l'objet d'une manipulation idéologique à partir de laquelle peut émerger l'idée de «turcité» ou de «turquisme» (*türkçülük*), concept-clé du nouvel édifice culturel. L'État, en se construisant une tradition «authentique» de la nation, assoit sa légitimité en traçant des nouvelles frontières. Il doit ainsi opérer une série de coupures qui, en distinguant, hiérarchisent: alors que le «populaire» symbolise – à travers le peuple des campagnes anatoliennes – l'exaltation d'une authenticité dépourvue d'influences étrangères, le «savant» – produit de la cour ottomane et de l'élite urbaine – symbolise les influences étrangères (persanes, byzantines et arabes). La nation se construit donc à travers un «nettoyage» culturel des influences étrangères traduit par une «réforme» du code musical, mais aussi linguistique, scriptural, vestimentaire, censée «ressusciter un fonds originel purement turc» (p. 21).

S'ensuivra la répression de la musique classique dès les années vingt: les confréries soufies, qui pratiquent «l'audition mystique» (*sama'*) (p. 173) sont interdites; la section orientale du conservatoire d'Istanbul est fermée, et la musique classique ottomane, accusée d'être «étrangère», «métissée», «morbide et irrationnelle», «subordonnée à l'expression pathologique du sentiment et de la nostalgie artificielle» (p. 22) est interdite à la radio. Dès 1948, le conservatoire et la Radio inaugurent la «tradition» des chœurs (*koro*), une forme qui semble incarner l'identité collective basée sur la «turcité». La réforme, visant à une «évolution» locale, se matérialise par la diffusion radiophonique de musiques régionales réorchestrées, ainsi que par la création, dans les villes, des «maisons du peuple» (*halk evleri*) également vouées à la collecte et à la transcription des musiques rurales. Ces réformes culturelles auraient finalement échoué, en ce sens que «les paysans ne se sont pas vraiment reconnus dans la réinvention de leur tradition par l'État turc républicain» (p. 33). L'auteur montre qu'ils ont plutôt intégré à leurs propres répertoires des chansons d'autres régions, dans un esprit syncrétique...

La «musique d'art» ottomane (*sanat muzigi*) est peut-être justement le résultat d'une telle «synthèse créatrice» (p. 35), et non d'emprunts forcés comme le prétend le discours officiel. Elle constitue à ce titre l'objet du second chapitre, où

l'auteur s'attache à décrire l'émergence d'une culture «proprement ottomane» – dont l'âge d'or se situe au XVII[e] siècle – dans une perspective socio-historique proche de celle de Walter Feldman[2]. Ainsi, à la vision réductrice d'une «civilisation étrangère à l'âme turque» se substitue l'image inverse «d'une "turcité" fondamentale de cet Empire multiethnique où le palais même intégrait toutes les origines, de l'Europe orientale à la Transoxiane et au monde arabe» (p. 36-37). La culture de la cour est ainsi le produit d'une «attitude syncrétiste» (p. 36) des tribus nomades türks, perméables à l'assimilation dans la culture sédentaire lors de leurs migrations vers l'Ouest, et de celle des «élites citadines iranisées», une catégorie en soi très hétérogène.

Ainsi, dès le XV[e] siècle, naît à la cour de l'Empire, une musique ottomane distincte de celle qui se joue à Herat, Damas, Bagdad ou Alep. Elle est transmise oralement jusqu'au XVIII[e] siècle par des pratiquants appartenant à des catégories très variées: les *müezzin*, les esclaves musiciens éduqués au Palais, les femmes (dans le cadre du *harem*), les danseuses et harpistes tsiganes (*çengi*), les poètes-compositeurs (musulmans, juifs ou chrétiens), ou encore les «compagnons de faveur» (*musahib*), musiciens personnels du sultan. Face à la diversité des acteurs et à la préexistence des échanges de musiciens de l'Espagne à la Transoxiane, l'auteur déduit que la tradition musicale ottomane «n'était pas basée sur des principes ethniques: seuls le goût et les conventions musicales fondées sur le «makam», importaient» (p. 47).

Une autre particularité de la politique musicale de l'Empire réside dans l'intégration du clergé à l'administration. Ainsi les imams, muezzins et ulemas ont souvent pris part à la musique séculière de la cour tout en répandant en retour la musique profane dans la mosquée. Ce type d'ambiguïté tend à remettre en cause la distinction des théoriciens entre une musique instrumentale séculière (*musiki*), qui relève de la théorie des échelles musicales et de l'économie modale (*makam*), et d'autre part, le genre du chant sacré ou religieux – constitué par la cantillation coranique –, musique vocale et domaine des ulemas. Par ailleurs, dès le XVII[e] siècle apparaissent à la cour les joueurs de flûte *ney* issus du soufisme mevlevi. Si de nombreuses personnalités influentes – jusqu'au sultan Selim III – appartenaient à l'ordre, les formes musicales véhiculées à travers la pratique extatique du *dhikr*, l'audition mystique (*sama'*), ou la cérémonie de l'*ayîn* se sont fortement développées à la cour d'Istanbul, si bien que les conceptions mystiques des mevlevi semblent toucher tous les milieux sociaux. Avec la sécularisation progressive des structures de l'Empire, l'auteur observe l'apparition au XIX[e] siècle de genres musicaux, parmi lesquels on note les orchestres militaires masculins et féminins (*mehter*), ainsi que le genre «léger» des chansons urbaines (*şarki*). Ce dernier exemple souligne bien, par la pratique partagée des luths et du poème épique, les échanges qui prévalaient sous forme d'une diffusion progressive des campagnes vers la cour, et inversement: «les musiciens professionnels de la cour entretenaient des relations suivies avec des troubadours *aşik*, qu'ils intégraient dans les concerts privés. Ceux-ci avaient également la maîtrise des répertoires soufis» (p. 62).

---

[2] Walter Feldman: *Music of the Ottoman Court*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Au niveau de la matière musicale, la mélodie des *makam*, liée à l'idée de mode et de rang, contient aussi celle d'une émotion, d'un moment choisi, constituant un «ethos» (p. 64). Ainsi la particularité esthétique de la performance du *taksim* réside dans la forme d'improvisation non mesurée, qui expose parfaitement la grammaire du *makam* et la liberté personnelle de l'improvisateur. L'instrument de prédilection des *taksim* est le luth à long manche, *tanbûr*, considéré par les théoriciens – de Farabi à Cantemir – comme «le plus parfait et complet de tous les instruments»; à ce titre, il est l'emblème de la tradition qui se construit à la cour.

Dans une troisième partie, Jérôme Cler pose la question de l'autochtonie à travers l'influence des nomades türks sur la tradition poétique, qui est incarnée par la figure du troubadour et chanteur itinérant (*aşik*), littéralement: «amoureux» ou «poète musicien». Son apparition au XIII[e] siècle semble correspondre à l'émergence d'une tradition littéraire anatolienne en langue turque (*hikmet*), constituée de textes narratifs composés de quatrains versifiés. L'*aşik* est d'abord une figure du local, puisqu'il a le rôle d'entretenir la mémoire collective du groupe par la pratique de l'épopée héroïque. Le cadre rituel de ces récits peut varier, de la réunion masculine villageoise aux formes de joutes poétiques pratiquées dans les «maisons de thé» dans les villes. Le *aşik* symbolise aussi une appartenance identitaire à une culture de pasteurs nomades turcs apparentés à l'Asie centrale, qui fait face aux sédentaires, des turcs citadins iranisés et proches d'un islam sunnite. La fonction des *aşik* est souvent identifiée à celle des *baba*, chefs charismatiques, poètes et saints personnages initiateurs de confréries soufies apparentées au shi'isme, comme le bektaşisme. Les *aşik* sont aussi jusqu'à aujourd'hui, les porte-parole d'une opposition au sunnisme orthodoxe dominant. Ils constituent donc des figures révélatrices d'une interface entre le niveau local et intimiste du village et l'engagement politique global dans les mégapoles, et au-delà, ce qui dénote une imbrication des champs politique, religieux et poético-musical.

Au niveau formel, Cler repère les analogies entre les structures poétiques et musicales, en particulier les formes rythmiques (*usul*). Dans les répertoires des campagnes, la pratique de rythmes asymétriques «boîteux» (*aksak*) est courante. Des correspondances semblent émerger entre les rythmes, les pas de danse et la métrique issue des registres poétiques, de même qu'entre la voix du chanteur et le son du *saz* qui la prolonge dans un même «souffle» (*hava*): le souffle du chanteur est ainsi «soit expiré complètement dans une phrase musicale dépourvue de toute contrainte métrique» (p. 111): c'est l'air long (*uzun hava*); «soit «brisé» (*kirik*), lorsque la prosodie s'inscrit dans un mètre musical» (*ibid.*). Ces deux termes constituent une distinction fondamentale dans la typologie des genres musicaux en Anatolie. Quant à l'affect associé, il relève de la nostalgie, et développe le thème de l'éloignement et de la séparation, constituant une caractéristique importante de l'imaginaire anatolien[3]: le «sens de l'exil» (*gurget*). Enfin, si la contrainte

[3] Ce thème de la nostalgie mériterait sans doute une analyse plus complète dans le code musical du moyen-orient; on peut aussi se référer à l'article général de Jean Starobinski, «La nostalgie», *Diogène* 54/1996: 92-115. Pour une excellente analyse de l'atmosphère «ḥālī», où se mêle convivialité, intimité et recherche de la compagnie d'individus agréables dans les séances musicales à Sana'a, voir Jean Lambert, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Paris: Société d'Ethnologie, 1997: 39-70.

rythmique des formes poétiques règle strictement le quatrain en heptasyllabes rimés selon le schéma AABA, «le jeu de sonorités n'est jamais loin des jeux sémantiques, de sorte que bien souvent les doubles sens y abondent» (p. 117). Ainsi la prédilection pour l'impair et l'asymétrie dans la versification rejoignent la particularité des rythmes *aksak*, témoins de l'expression d'une identité rurale d'ascendance nomade.

Dans le chapitre suivant, l'auteur décrit la performance dans les régions de hauts pâturages d'été. Si chaque village peut être présenté comme une «micro-culture» (p. 123) en fonction du degré de sédentarisation de sa population, il note l'existence d'une «sociabilité musicale réduite, d'intimité, dont le champ lexical mêle l'affectivité, l'idée du cercle restreint et la musique» (*ibid.*). L'expression du registre de l'intime (partagé d'ailleurs par d'autres cultures au Moyen-Orient, voir Lambert 1997), est atteint par la conversation ou le «commerce agréable» (*muhabbet etmek* ou *sohbet etmek*) (*ibid.*), et lié au sentiment d'amour (*yarenlik*), terme dont le champ sémantique exprime l'amitié, l'amour divin, la plaisanterie et la chaleur de la réunion joyeuse. La performance musicale est donc étroitement liée aux formes de solidarité et d'amitié. Et une pluralité de contextes en offre la mise en scène: le chant et le jeu du luth *saz* dans les rituels mystiques pratiqués par les Alévis, les festivités de mariage, l'accompagnement des danses. Aussi le musicien villageois s'inscrit dans un réseau d'interconnaissance relativement local, en fonction de sa connaissance du répertoire; il est à ce titre considéré plutôt comme un «artisan» (*usta*), contrairement à l'«artiste régional» (*mahalle sanatcisi*) – dont la connaissance de l'écriture musicale assure prestige et autorité – qui fait partie de la catégorie de «lettrés» (*hoca*), et peut à ce titre être engagé à la Radio.

En dernier lieu, l'auteur s'interroge sur la tradition des *aşik* dans le contexte moderne. A ce titre, le renouveau du *saz*, «considéré comme l'instrument par excellence» (p. 152) semble révélateur. Promu par la Radio, les conservatoires et l'accès de la culture alévi sur la scène publique, il symbolise l'unité nationale mais aussi la lutte révolutionnaire des alévi et la «tradition rurale authentique». Aussi, la pratique de cet instrument devenu prestigieux se diffuse largement auprès des jeunes des villes, et contribue au renouveau de la musique populaire. Parallèlement coexiste la culture *arabesk*, «phénomène majeur de la modernité urbaine turque des années quatre-vingt» (p. 159), issue du cinéma égyptien des années trente et de la traduction de ses musiques. Largement diffusé par les cassettes et les concerts, le genre *arabesk* est décrit par l'ethnomusicologue Martin Stokes[4] comme la «culture du dolmuş» (les taxis collectifs). A travers la synthèse qu'il opère entre les divers styles et traditions, il manifeste l'identité des migrants du Sud-Est. S'il emprunte le registre de l'expressivité et du sentimentalisme, ses leitmotives sont l'exil douloureux, le fatalisme et l'amour. La culture *arabesk* est aussi le lieu d'affrontements entre les tenants du traditionalisme et de la modernité, au point que «les adversaires de *l'arabesk*, au nom du *saz* et de la *halk müzigi*, ne reconnaissaient pas dans ces populations déplacées, déracinées, ayant perdu leurs repères à

[4] Martin Stokes, *The arabesk debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

distance du terroir d'origine, la capacité de créer une tradition» (p. 162). Pourtant, si les contextes de production des deux domaines de la musique savante et rurale (sédentaire ou nomade) tendent à disparaître, le renouveau du répertoire rural (*türkü*) à travers l'engouement des jeunes pour le *saz*, ainsi que l'apparition de nouveaux répertoires urbains (*şarki, arabesk* ou pop) et de techniques constamment renouvelées (jeu sur l'électro-*saz*, jeu sans plectre, techniques digitales, tapping...) dénotent une réinvention de la tradition aujourd'hui. D'autant que l'élan vers un «retour aux sources» et la recherche d'une authenticité tend, à force de créer un discours sur la tradition – discours empreint de nostalgie ! – à créer la tradition elle-même qui, après tout, n'est peut-être justement qu'un discours... «sur la tradition» (p. 166).

Cet ouvrage concis est illustré par des exemples sonores qui complètent judicieusement les propos de l'auteur. Les vingt plages – dont sept ont été enregistrées par l'auteur et plusieurs autres sont inédites en CD – retracent assez fidèlement, en 52 minutes, le parcours textuel. L'ensemble évoque la pluralité des genres, des rythmes, des instruments, des techniques vocales et des registres émotifs.

On retiendra de l'ouvrage son mérite essentiel: à travers une approche très large et bien documentée des musiques turques, Jérôme Cler montre bien que la division entre une musique «nomade» et une musique «sédentaire» ou urbaine est une opposition relative aux contextes culturels, historiques ou discursifs en Turquie. En tirant parti de la «porosité» des limites entre les sphères musicales (savant/populaire, moderne/traditionnel, urbain/rural, religieux/profane, autochtone/métissé, etc.), il révèle la nature ambivalente du champ étudié et les glissements permanents d'une catégorie dans l'autre, ce qui a l'avantage de ne pas réduire l'extrême plasticité de la culture étudiée.

Toutefois, il souffre peut-être de l'excès de ses qualités: l'abondance de détails empêche la prise de recul nécessaire face aux enjeux et aux concepts-clés de l'analyse. Ainsi, les thèmes de l'ethos nostalgique, la distinction entre authentique et traditionnel (et la valeur subjective de cette terminologie) dans les discours indigènes, la question de la transmission, ou l'élaboration d'un traditionalisme d'Etat (par exemple à travers l'hymne national) auraient sans doute gagné à une meilleure mise en valeur. Par ailleurs, le lecteur attentif aux formes contemporaines ne peut que regretter la disproportion – reflétant les choix de l'auteur – entre une large place accordée à la musique classique ottomane (46 p.), alors que quelques paragraphes seulement sont consacrés au genre *arabesk* ou à la world music. Ce sont pourtant des phénomènes révélateurs d'une réélaboration (ou invention) de la «tradition» passée, mais pas simplement d'une déperdition. On ne peut ici qu'abonder dans le sens de Jean During[5], pour qui l'ethnomusicologue «n'appréhende que du changement, du mouvement, de l'instable. On croyait avoir saisi le fond stable, la structure, l'essentiel, les archétypes, mais on avait simplement découpé une tranche d'histoire» (During 1995: 34). Ainsi, tenter de décrypter des origines «chamaniques», des «processus cognitifs» (p. 108) des formes rythmiques, voir des «structures profondes»

[5] Jean During, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse: Verdier, 1995.

(p. 85) là où on constate le métissage et les profondes transformations liées à l'histoire, semble quelque peu illusoire sur le plan épistémologique, et surtout faiblement porter du point de vue heuristique. Excepté ces quelques réserves qui ne nuisent en rien à la grande richesse du texte, le livre et le disque de Jérôme Cler constituent un outil précieux, car minutieusement établi, et il est à ce titre un guide remarquable des musiques turques d'origine urbaine ou rurale.

Luc Weissenberg

DISQUES

Une édition des archives de Charles Duvelle (1961-1974): la collection PROPHET

Prophet 01: *Tchad*; 02: *Sénégal*; 03: *Papua New Guinea*; 04: *Niger*; 05: *Mauritanie*; 06: *Madagascar*; 07: *Congo*; 08: *Centrafrique*; 09: *Burkina Faso*; 10: *Bénin*. Enregistrements, textes et photos réalisés par Charles Duvelle. 10 CDs Kora Sons / Philips, 1999. (Remastérisation en haute définition réalisée à partir des masters originaux entièrement digitalisés et équalisés en 20 bits).

Une première série de dix disques CD (déjà suivie d'une deuxième série parue en 2000): voilà ce qu'attendaient tous les habitués des albums vinyl 45 et 33 t. SOR (Sorafom) et OCR des années soixante associant le nom de Charles Duvelle à celui du fameux **O**ffice de **Co**opération **Ra**diophonique, institution destinée à promouvoir les cultures musicales traditionnelles du monde entier, et en particulier celles des anciennes colonies et territoires français d'Outre-Mer. Cette nouvelle collection, éditée sous la marque Kora Sons (!), affiliée à Philips, réunit des documents presque tous inédits, recueillis en Afrique, à Madagascar et en Papouasie Nouvelle-Guinée de 1961 à 1974.

Chacun des dix volumes de cette première série Prophet se présente sous la forme d'un élégant livret cartonné habillé d'une photographie pleine page en couleurs, accompagné d'une brochure de 20 ou 24 pages offrant à l'auditeur, en français et en anglais, des informations, ainsi qu'une carte pour la localisation géographique des enregistrements. Ceux-ci, toujours de bonne qualité, font l'objet d'une description parfois succincte, parfois plus abondante, selon la documentation à disposition, l'auteur s'étant aussi adjoint la collaboration occasionnelle d'un membre du groupe étudié. D'excellentes photographies en noir et blanc et parfois en couleurs illustrent le propos. Un texte d'introduction, commun à tous les CD, énumère les nombreux atouts de cette collection: qualité sonore, originalité et ancienneté, caractère spontané des productions musicales, respect de la durée originale des prestations, etc., ainsi qu'une biographie de Charles Duvelle.

Le premier volume, consacré au Tchad, livre des documents inédits complétant ceux déjà publiés dans le coffret OCR 36, 37, 38, enregistrés en 1966 par Charles Duvelle et Michel Vuylsteke et publiés en 1968. Il s'agit de musiques pour la période des récoltes, pour les rituels de guérison, les veillées de classes d'âge, les rites de passage (mariage) et les louanges, toutes recueillies dans la savane du Mayo-Kebbi, au

sud-ouest du Tchad, chez les Toupouri, les Baïnaoua, les Banana, les Kado et les Moundang. Elles offrent une large panoplie instrumentale incluant aussi bien des trompes et porte-voix en calebasse, des flûtes droites et des hochets et sonnailles de cheville, que des tambours à une ou deux membranes et des xylophones portatifs. Les chants, solistes ou responsoriaux, ainsi que la danse, sont omniprésents. A noter la plage 2, « Indépendance », chantée par un joueur de vièle monocorde.

Avec le deuxième CD, on passe à l'extrême ouest de l'Afrique occidentale, d'abord chez les Diola de Casamance (Sénégal) où ont été enregistrées en 1967 les diverses étapes de la cérémonie itinérante *Lébounaye* qui se déroule après la récolte du riz (plages 1 à 5). D'une durée de trois jours, cette fête a lieu successivement dans plusieurs villages et quartiers de villages, ceci au cours d'une période de deux mois (avril-mai) précédant l'hivernage. Aux chants de fertilité des femmes succèdent, sur un tempo très vif, des séquences instrumentales combinant des rythmes de tambours et de battements de mains, alternant avec des chœurs masculins a cappella. Un peu plus à l'est à l'intérieur du pays, près de la frontière guinéenne, les Bassari célèbrent les rites d'initiation *koré*, durant lesquels l'adolescent passe à l'état d'adulte sous le contrôle sévère des initiés portant les masques *lukuta* et dansant au son de sifflets, de sonnailles et de coups de fusil, ou tambourinant sur des tambours à une peau chevillée (plages 6-7). Suivent deux types de flûtes, traversière pour le divertissement, droite pour la marche (8-9).

Le troisième volume nous conduit presque aux antipodes, c'est-à-dire en Papouasie Nouvelle-Guinée (*Papua New Guinea*), chez les Huli du district des *Southern Highlands* en 1974. La musique de cette population, qui n'avait jusque là jamais été enregistrée, offre quelques caractéristiques intéressantes : par exemple la flûte de Pan, instrument de divertissement à sept tuyaux dont le musicien tire des sons presque complètement couverts par son propre souffle (plage 2) ; ou ce chant de séduction dans lequel une voix déformée alterne avec le son aigrelet d'un tuyau de flûte (plage 4) ; ou encore ces chants de jeunes garçons en cours d'initiation qui répondent d'une voix aiguë aux injonctions de leurs initiateurs. La guimbarde à traction est présente, jouée par les femmes, leur permettant de formuler des souhaits qui ne seront compris que par les autres femmes (plage 8). Mais l'instrument le plus intéressant et le plus rarement enregistré est sans doute l'arc musical à bouche à deux cordes, qui sert à communiquer entre initiés. Ce volume mérite une mention particulière étant donné la relative rareté des publications sonores dans le domaine de la musique de Papouasie.

De retour en Afrique de l'Ouest avec les chants de louanges songhay, zarma et haoussa du Niger (volume 4, 1961), l'auditeur fait connaissance avec le style vocal des griots sahéliens. Le premier document est une musique de mariage chantée par des jeunes filles accompagnées d'un orchestre de tambours d'aisselle et d'un gros tambour à deux membranes. Le dernier (plage 6) présente un chanteur-tambourinaire haoussa accompagnant son fils, joueur de hautbois *alghaïta*, se produisant pour chanter les louanges du chef zarma Djermakoye de Dosso. Entre ces deux extrêmes, les plages 2 à 5 offrent successivement un chant a cappella de N'Garin, cultivateur songhay, qui récite les dynasties de cultivateurs et les louanges à de généreux donateurs (déjà édité dans le 45 tours SOR 4) ; une chanson de Zeinabou,

femme zarma aveugle accompagnée d'un joueur de vièle monocorde *godié* (voir SOR 5); puis un chant accompagné au luth monocorde *kontigui*, par Boubou Sanda, chanteur-instrumentiste, suivi d'une pièce chantée par un adolescent, Doulo Soumahilou, accompagné par Ibrahima Douma et par les battements de mains de six jeunes gens. Ce dernier chant (voir SOR 4) est remarquable par la virtuosité de l'instrumentiste qui s'adapte subtilement au timbre et aux nuances de la voix du jeune chanteur, soutenu rythmiquement par les interventions parfaitement maîtrisées des battements de mains. Il est en outre heureux que la traduction des textes des chants figure, même partiellement, dans le livret.

Du Niger, on passe en Mauritanie orientale, plus précisément dans le Hodh, dont Charles Duvelle a fréquenté des griots et griottes maures en 1965. Dans la notice de ce volume 5 (*Mauritanie – concert sous la tente*), il décrit tout d'abord le système des trois «voies» de la musique maure (noire, blanche, tachetée). Celles-ci sont basées sur une succession de modes dont le chanteur et joueur de luth à trois cordes *tidinit* se doit de respecter l'ordre, au besoin en annonçant à son public le titre de la pièce qu'il va jouer tout en accordant son instrument. Le rôle des femmes griottes est ici d'accompagner le chanteur soit en se contentant de frapper à certains moments la table d'harmonie de leur instrument (plage 1), la harpe *ardin*, soit en jouant et chantant également (plages 2-4). L'intérêt de ce disque réside surtout dans la reproduction presque intégrale d'un «concert sous la tente» (plage 1, 33'54), dans les arrêts de jeu et les remarques des musiciens, fidèlement conservés, qui confèrent au document toute son authenticité. Les explications de l'auteur sont claires, complétées par un schéma indispensable à la compréhension de la structure complexe de cette musique.

L'auteur a sillonné l'île de Madagascar du nord au sud en 1963. Il en a rapporté une copieuse moisson d'enregistrements couvrant la majorité des groupes ethniques et des instruments de musique utilisés dans de nombreux contextes. Ce volume 6 est évidemment en grande partie consacré au répertoire joué à la cithare *valiha* (prononcer «vali») sous ses différentes formes: à 18 cordes métalliques et à caisse parallélépipédique en bois sur les deux premières plages (musique betsimisaraka); à 14, 16 ou 18 cordes sur une caisse tubulaire en bambou, forme la plus répandue, dans les plages 3 et 4 (musique sakalava), où elle accompagne des épopées chantées. Mais un autre cordophone est caractéristique de l'île de Madagascar, le violon, que l'on peut entendre sous sa forme occidentale ou locale, accompagnant un chant funèbre antanosy (plage 5), une fête de circoncision bara (plage 8) et un spectacle merina (plage 10). Deux instruments sont encore à mentionner: la cithare sur bâton à neuf cordes métalliques *lokanga*, pourvue d'un résonateur en calebasse appuyé contre la poitrine pour varier le timbre de l'instrument (plage 9) et un bidon enveloppant la tête d'un mendiant aveugle qui en frappe les parois tout en chantant une mélopée inspirée d'un chant indien.

Le volume 7 (1966) est dévolu au sud du Congo-Brazzaville. Il s'ouvre sur une cérémonie de lever de deuil balari avec danse mixte, chant masculin responsorial accompagné de tambours *ngoma* et de hochets en boîte de conserve. Suit une complainte balari chantée par un joueur de pluriarc, puis une danse où s'exprime une chanteuse sur le thème de la femme sans enfants. Une cérémonie de deuil d'un

notable bakongo permet d'entendre sept trompes en ivoire jouées avec la technique du hoquet (chaque instrument joue une seule note alternativement) et accompagnées de timbales (plage 4). Le document le plus intéressant est certainement celui qui fait entendre les trompes anthropomorphes bembé, instruments déjà tombés en désuétude à l'époque où Charles Duvelle les a enregistrés. C'est pourquoi les renseignements au sujet de la fonction de ces instruments font défaut, comme l'auteur ne peut que le constater.

La musique des Pygmées Babinga de Centrafrique (1962) constitue la moitié des documents réunis dans le disque 8. Les instruments utilisés ici vont du xylophone à la harpe-cithare, en passant par la sanza, les tambours et les sifflets, notamment sur la plage 2, où ces derniers alternent rythmiquement avec la voix des joueurs. Ce magnifique chant de chasse est suivi d'un autre combinant le son aigrelet de la harpe-cithare à un accompagnement de battements de mains et de voix de tête. Leur succède une danse rythmée de manière très complexe par des tambours, des battements de mains et des voix d'hommes. Divers cris d'animaux imités par un chasseur illustrent la fonction principale de toutes ces musiques : la chasse. La musique des Bofi et des Isongo, voisins des Babinga, est représentée notamment par une musique de divinitation, le jeu de la harpe arquée à dix cordes *ngombi*, ainsi que du chant ioulé (technique du yodel).

Les enregistrements réalisés au sud du Burkina Faso (alors Haute-Volta) en 1961 constituent le neuvième volume. Duvelle en consacre deux plages importantes aux xylophones des Lobi, dont le premier est joué lors de funérailles (plage 1), alors que les deux autres sont entendus dans le cadre d'une danse, joués en une combinaison démontrant la virtuosité des musiciens (plage 2) et des tambourinaires, tandis que les danseurs, munis de sonnailles métalliques au genou, ajoutent encore un élément syncopé à l'ensemble. Une autre plage (5) fait entendre des danseurs bisa en couples mixtes portant des sonnailles de chevilles qui constituent le seul élément rythmique soutenant le chant. L'arc en bouche est représenté par le chant d'amour d'un musicien gan qui s'accompagne lui-même de son instrument. Le disque se termine sur un chant «licencieux» mossi accompagné au luth *koundé* (plage 7) dont on aurait bien voulu connaître les paroles afin de partager les rires de l'assistance.

Le dernier volume de la série est entièrement consacré à la musique des Bariba enregistrée dans la région de Parakou, au Bénin (alors Dahomey) en 1962. La nature et le jeu des instruments évoquent irrésistiblement la musique des puissants voisins des Bariba, les Haoussa du Nigéria. C'est le cas des premières plages, notamment d'une danse d'intronisation des rois bariba où la base rythmique est assurée par un gros tambour accompagné d'un tambour d'aisselle à tension variable ; ou de ces deux vièles monocordes qui alternent pour accompagner le chant de louanges à une divinité de la fécondité, soutenues par le rythme d'une calebasse frappée et d'un gros tambour *gon*. Ce dernier se fait aussi entendre lors de veillées pendant la période du Ramadan, pour accompagner les chants de louanges aux cultivateurs. Ici, on distingue nettement la vibration due au timbre (ficelle tendue effleurant la peau du tambour). Plus loin (plage 7), une femme chante en solo, s'accompagnant d'une cithare en radeau qu'elle utilise surtout comme instrument de

percussion. Présent aussi dans cette population, le xylophone sur cuisses, fait de quatre bûches percutées à l'aide de deux pierres, est utilisé pour éloigner des champs cultivés les singes et les oiseaux.

La qualité de cette première série est incontestable. Le choix des enregistrements est toujours intelligent: peu de récurrences, une judicieuse répartition des instruments, une durée appropriée, la seule réserve dans ce domaine étant l'utilisation trop systématique du *fade out*. En effet, certaines plages auraient gagné à être allongées, d'autant plus que la durée de chaque volume se situe en moyenne autour de 55 minutes. Quant aux commentaires des enregistrements, ils ont manifestement été partiellement repris des anciens albums SOR et OCR. Si la teminologie vernaculaire et le nom des musiciens y figurent presque toujours, ils sont parfois un peu brefs et se limitent trop souvent aux seules descriptions organologiques. Certains textes de chants sont livrés en traduction, mais jamais en transcription vernaculaire. Ces quelques lacunes sont compensées par la qualité des photographies qui permettent de compléter l'information. Cette collection Prophet se doit de figurer dans toutes les discothèques.

François Borel

Deux disques sur les minorités du Viêt-Nam

Viêt-nam. Anthologie de la musique Êdê. Enregistrements, textes et photos (1996-1998): Patrick Kersalé, Franck Barthélémy; traduction anglaise de Dominique Bach. Notice bilingue français / anglais de 31 pages, 10 photos couleurs, 2 planches d'illustrations. Collection Musique du monde, 1 CD Buda Records 92726-2.

Viêt-nam. Musiques et chants des minorités du nord. Enregistrements (1995), textes et photos: Patrick Kersalé. Notice bilingue français / anglais de 28 pages, 9 photos couleurs en recto de couverture. Collection Musique du monde, 1 CD Buda Records 92669-2.

Depuis 1993, Patrick Kersalé se rend régulièrement au Viêt-nam: il a déjà réalisé dix disques sur les musiques traditionnelles du Viêt-nam[1], et un onzième – sur les musiques Joraï – sortira sous peu. La variété et la quantité de ces enregistrements font du catalogue de Kersalé l'un des plus riches concernant le Viêt-nam dans le domaine de l'édition discographique française. Le Viêt-nam ne constitue pourtant pas sa seule aire d'investigation puisque depuis six ans, il a déjà fait paraître 48 disques sur les musiques du monde. Véritable boulimique de musiques traditionnelles, Patrick Kersalé est un homme pressé qui explore le monde avec son DAT sans s'arrêter, dans un élan vertigineux.

---

[1] Voir liste en annexe.

percussion. Présent aussi dans cette population, le xylophone sur cuisses, fait de quatre bûches percutées à l'aide de deux pierres, est utilisé pour éloigner des champs cultivés les singes et les oiseaux.

La qualité de cette première série est incontestable. Le choix des enregistrements est toujours intelligent: peu de récurrences, une judicieuse répartition des instruments, une durée appropriée, la seule réserve dans ce domaine étant l'utilisation trop systématique du *fade out*. En effet, certaines plages auraient gagné à être allongées, d'autant plus que la durée de chaque volume se situe en moyenne autour de 55 minutes. Quant aux commentaires des enregistrements, ils ont manifestement été partiellement repris des anciens albums SOR et OCR. Si la teminologie vernaculaire et le nom des musiciens y figurent presque toujours, ils sont parfois un peu brefs et se limitent trop souvent aux seules descriptions organologiques. Certains textes de chants sont livrés en traduction, mais jamais en transcription vernaculaire. Ces quelques lacunes sont compensées par la qualité des photographies qui permettent de compléter l'information. Cette collection Prophet se doit de figurer dans toutes les discothèques.

François Borel

Deux disques sur les minorités du Viêt-Nam

Viêt-nam. Anthologie de la musique Êdê. Enregistrements, textes et photos (1996-1998): Patrick Kersalé, Franck Barthélémy; traduction anglaise de Dominique Bach. Notice bilingue français / anglais de 31 pages, 10 photos couleurs, 2 planches d'illustrations. Collection Musique du monde, 1 CD Buda Records 92726-2.

Viêt-nam. Musiques et chants des minorités du nord. Enregistrements (1995), textes et photos: Patrick Kersalé. Notice bilingue français / anglais de 28 pages, 9 photos couleurs en recto de couverture. Collection Musique du monde, 1 CD Buda Records 92669-2.

Depuis 1993, Patrick Kersalé se rend régulièrement au Viêt-nam: il a déjà réalisé dix disques sur les musiques traditionnelles du Viêt-nam[1], et un onzième – sur les musiques Joraï – sortira sous peu. La variété et la quantité de ces enregistrements font du catalogue de Kersalé l'un des plus riches concernant le Viêt-nam dans le domaine de l'édition discographique française. Le Viêt-nam ne constitue pourtant pas sa seule aire d'investigation puisque depuis six ans, il a déjà fait paraître 48 disques sur les musiques du monde. Véritable boulimique de musiques traditionnelles, Patrick Kersalé est un homme pressé qui explore le monde avec son DAT sans s'arrêter, dans un élan vertigineux.

---

[1] Voir liste en annexe.

Rappelons tout d'abord que les minorités du Viêt-nam, souvent classées en minorités du centre et du nord, représentent 15 % de la population totale soit douze millions de personnes parlant 53 langues différentes (en excluant la langue de l'ethnie majoritaire kinh), chacune d'elle relevant d'une des cinq grandes familles linguistiques présentes au Viêt-nam: les familles austro-asiatique (ou mon khmer), austronésienne, thaï-kadaï, miao-yao, tibéto-birmane[2].

Le premier disque est simplement exceptionnel: il nous fait découvrir des organisations musicales stupéfiantes de simplicité complexe. Des hoquets de sifflets (*ding tut*) comme on en a rarement entendus, voilà ce qui retient l'attention dans ce disque consacré à la musique des Edê (autrefois appelés Rhadé), un peuple situé sur le plateau du Dak Lak et parlant une langue austronésienne. Une étude ethnologique française leur a déjà été consacrée[3], dans laquelle est décrite leur société matrilinéaire – mais Patrick Kersalé, malheureusement, ne la mentionne pas dans la notice.

Les locuteurs de langues austronésiennes sont plus de 270 millions, répartis de Madagascar à l'île de Pâques. La plupart d'entre eux vivent dans les îles (Madagascar, Taïwan, Indonésie, Philippines et de nombreuses îles d'Océanie). Les rares populations austronésiennes de l'Asie du Sud-Est péninsulaire vivent précisément sur les hauts plateaux du Viêt-nam et sur les côtes de Birmanie et de Thaïlande. Ainsi, l'utilité des enregistrements de Patrick Kersalé est évidente: en plus de leur qualité esthétique, ils permettront de contribuer à la reconstitution du tableau de la famille musicale austronésienne. C'est donc un document important que nous avons à présent entre les mains.

Ce disque donne un très bon aperçu sonore de l'esthétique musicale êdê, encore très homogène tant sur le plan instrumental que vocal: les extraordinaires polyphonies instrumentales de sifflets (plages 1 à 11) présentent les mêmes caractéristiques que les polyphonies vocales (plages 14 et 15) ou que les polyrythmies de bambous percutés (plage 30). Haletantes et rythmées, les pièces sont formées d'un ou deux motifs répétés qui s'inscrivent dans une cellule de quatre temps, utilisant un ambitus limité. La spécificité musicale des musiques êdê réside en effet dans l'emploi d'une technique de hoquet et la répétition sur de courtes cellules de quatre temps, dans une homogénéité et une plénitude uniques. Cette organisation semble à l'œuvre dans la plupart des musiques d'ensemble. Musique très répétitive et surprenante par sa densité. Cette esthétique n'est pas véritablement décrite par le collecteur qui s'attache davantage à décrire la composition des ensembles.

Le disque offre une large place aux ensembles de sifflets, aux gongs et tambours, relativement bien décrits dans la notice. Les polyphonies de six sifflets en bambou *ding tut* (plages 1 à 9), pouvant être quelquefois accompagnées d'une voix soliste (plage 10) fondent, semble-t-il, l'esthétique musicale êdê.

D'autres instruments de musique, souvent résiduels, sont aussi présentés: orgue à bouche à six tuyaux *ding nam*, cithare sur bâton à double cordes *bro'*, tambour à

---

[2] Cf. la notice du récent coffret Vietnam, *Musiques des montagnards*. Collection CNRS / Musée de l'Homme. 2 CD Le Chant du Monde CNR 2741085.86.

[3] Anne de Hauteclocque-Howe: *Les Rhadés une société de droit maternel*. Editions du CNRS, 1985.

deux peaux *h'gor*, ensemble de gongs *cing*, flûte *ding buot*, guimbarde *goc*, aérophone *ding ring*, aérophone à anche libre *ding tak ta*..

Une fois n'est pas coutume, les femmes ont une place musicale importante et singulière puisqu'elles jouent des instruments à vent : sifflets (*ding tut*), orgue à bouche (*ding nam*), flûte (*ding buot*).

Les exemples vocaux – chœur (plage 14 et 15), chant accompagné (plage 10), invocation (plage 27), psalmodie (plage 28) sont moins bien représentés.

Comparés aux notices d'autres disques de P. Kersalé, la notice du disque Edê a été mieux documentée qu'à l'accoutumée – non seulement dans la description (on y trouve tous les noms des instruments et leur organisation) mais aussi dans les planches d'illustrations, très utiles, et bien plus descriptives que des termes d'organologie souvent peu évocateurs pour le lecteur non expert.

Il reste pourtant des maladresses dans la présentation ethnographique et littéraire, maladresses trop importantes pour ne pas être soulignées. C'est avec un aplomb intrépide que l'auteur pose une construction anthropologique qu'un ethnologue aurait mis dix ans à dévoiler par une argumentation serrée. On est gêné de voir réglé le sort de cette société en une page de notice (p. 3) : « la société matrilinéaire », « le culte des esprits », « le dualisme et la dichotomie », « la symbolique des chiffres », tout cela sans la moindre référence. De même, la description de la stylistique êdê relève presque de la parodie scientifique (p. 4-5). On comprend dès lors comment Patrick Kersalé a pu réaliser une telle quantité de disques en si peu de temps : n'est-il pas plus rapide d'aller sur le terrain et de réaliser un disque que de décrire et documenter ces musiques ? Tous les ethnomusicologues le savent. Pourquoi ne pas ralentir la course et prendre un peu le temps de nous aider à écouter et à saisir les structures mentales des musiciens ? Est-ce que l'urgence dont on parle tant dans notre discipline est à ce point dramatique qu'on ne puisse bien documenter nos enregistrements ?

Hormis cette réserve, sur le plan sonore, cet excellent disque présente une véritable unité musicale alliant le plaisir de l'ouïe avec l'exaltation de la connaissance.

Le second disque présente des enregistrements de musiques de huit minorités du nord (Giáy, Muòng, Nùng An, Tày, Dao, Thái, Hmong bariolé, Hmong noir) ainsi que de l'ethnie majoritaire Kinh qui représente 85 % de la population. Le titre ne correspond donc pas précisément au contenu car les Kinh (viêt) ne constituent pas vraiment une minorité. Passons sur le détail.

Les pièces sont présentées par ethnies – en moyenne, une à trois pièces pour chacune, sauf pour les Thái dont on peut entendre cinq exemples. Le disque est composé d'une alternance de pièces pour ensemble, de chants et d'aérophones en solo (orgue à bouche *khen*, aérophone en bambou *pí pãp*...). On découvre quatre types de petites formations instrumentales : 1. hautbois, cymbales, tambour et gongs ; 2. flûtes et vièle à deux cordes ; 3. tambour suspendu et gongs à mamelon ; 4. hautbois, vièle à deux cordes, tambour à deux peaux. La classification des chants reste sommaire ; le collecteur persiste dans l'utilisation de catégories occidentales : « chant d'accueil », « chant d'amour », « chant à caractère champêtre »....

La musique séduit l'oreille par la grande beauté de certaines pièces (et notamment des pièces chantées – plages 6, 9, 15). Le tout est très bien enregistré – et il faut

à nouveau saluer l'exploit de nous faire découvrir tant de formes différentes quand on sait la difficulté de la recherche au Viêt-nam. La variété d'exemples enrichira la documentation sonore.

Pourtant, une fois encore, la notice laisse vraiment à désirer. N'est-il pas à regretter que toute description du contexte soit laissée de côté ? Peut-on valoriser la variété musicale sans une pensée analytique permettant une finesse descriptive alliée à une largeur de synthèse ? Comment prétendre saisir l'unité, l'identité d'une culture par un ou deux exemples sonores inégalement documentés ? Un collecteur peut-il se contenter d'enregistrer sans documenter correctement les musiques ?

Le but de Patrick Kersalé est clair : donner à écouter des musiques qui disparaissent, sans les analyser. Il laisse ce travail à d'autres. Mais qui le fera ? Faut-il surmonter à nouveau tous les obstacles qui nous obstruent la route vers le terrain ? Malgré ses talents de musicien, pourquoi le collecteur ne prend-il pas la peine d'attacher davantage de soin au détail ? A force de variété et de quantité, il en oublie la précision de la documentation. Le manque de soin apporté à la notice entraîne également de légères fautes d'analyse musicale tel ce chant de la plage 15 présenté par sa « gamme tétratonique » alors qu'il se déploie sur une échelle pentatonique anhémitonique. Détail, mais à force d'imprécisions, on se met à douter.

Patrick Kersalé est un curieux paradoxe : il bouge vite, il produit plus rapidement que quiconque et donne à entendre des formes sonores toujours nouvelles, souvent extraordinaires, bien enregistrées, mais il ne prend pas la peine de les présenter avec prudence et attention. Or n'est-ce pas le but de notre travail de passeurs, que de donner aux auditeurs des clés d'écoute ?

Dana Rappoport

Annexe

Précédents enregistrements de Patrick Kersalé sur les musiques du Viêt-nam

Anthologie de la musique êdê. Coll. Musique du monde. 1 CD Buda Musique 92726-2.
Chants de possession. Coll. Musique du monde. 1 CD Buda Musique 92657-2.
Chants des minorités des hauts plateaux du nord. Coll. Peoples. 1 CD VDE-Gallo 826.
L'art de la vièle vietnamienne. Coll. L'art de... 1 CD Arion ARN 60417.
L'art du khèn Coll. L'art de... 1 CD Arion ARN 60367.
Musique et chants des Hmong. Coll. Peoples. 1 CD VDE-Gallo 915.
Musique funéraire du nord. Coll. Musica Deo. 1 CD Arion ARN 58456.
Musiques et chants des minorités du Nord. Coll. Musique du monde. 1 CD Buda Musique 92669-2.
Théâtre populaire du nord (Hát chèo). 1 CD Arion ARN 64368.
Vietnam, une tradition rénovée. Coll. Playa Sound. 1 CD Sunset France PS 65116.

Théâtre et danse de l'Inde du Sud: deux publications récentes

Inde du Sud. Kutiyattam. Théâtre classique des temples du Kerala. Troupe de Kutiyattam du Kerala Kalamandalam (direction musicale: P.K. Nambiar), Enregistrements: Roger Filipuzzi (Centre Mandapa); coordination des textes (français, anglais, allemand): Milena Salvini. 1 CD Ocora Radio France C 560143, 1999. Durée: 75'00.

Enregistré à Paris en février 1998, ce disque présente un extrait tiré de l'Abhisheka Natakam (Bhasa, IIIe siècle) intitulé *Balivadham* (relatant la mort de Bali), tel qu'il a été représenté sur scène par la troupe du Kerala Kalamandalam. Deux publications antérieures avaient déjà présenté des enregistrements de Kathakali[1], autre forme théâtrale originaire de l'Etat du Kerala. A la différence de ce dernier où le texte du poète est confié à deux chanteurs, le Kutiyattam met l'acteur au centre de son dispositif théâtral puisque celui-ci assure à la fois la récitation vocale du texte, sa traduction littérale en *mudra* (langage codifié des mains), sa mise en expression corporelle (yeux, visage, postures, déplacements) ainsi que son «commentaire» (extrapolations improvisées). Les interventions musicales sont assurées par des instrumentistes situés en fond de scène (tambours *mizhavu* et *edakka*, cymbales *kuzhitalam* et parfois hautbois *kurumkuzhal*).

Les enregistrements présentés sont étonnants par leur réalisme restituant fidèlement la structure spatiale de la scène. C'est en effet dans la représentation théâtrale que se situe sans aucun doute le contexte de cette musique. Totalement imbriquée dans le jeu théâtral, elle intervient sous des formes multiples, venant par exemple ponctuer la récitation du texte, fournir le cadre rythmique de référence pour la gestuelle de l'acteur, souligner certains détails du récit par des interventions de type «bruitages», rendre compte de la dynamique des actions par des changements d'intensité et de tempo... La qualité de la prise de son permet à l'auditeur de se représenter les différents niveaux de la scène sans lesquels l'ensemble des aspects sonores de ce théâtre (récitation du texte, cris, musique) n'auraient aucune raison d'être. De même, la transcription du texte sanskrit ainsi que sa traduction, données dans le livret d'accompagnement, permettent à l'auditeur de replacer ces multiples interventions sonores dans l'intrigue du récit. Le fait que les enregistrements aient été réalisés au cours d'une représentation en France, c'est-à-dire en dehors de leur contexte culturel d'origine, n'interdit pas leur écoute et leur appréciation puisque le contexte scénique y est restitué de la même façon qu'au Kerala. Cependant, l'auteur aurait dû clairement spécifier les conditions générales de la performance, certes difficilement transposables sur une scène parisienne, mais qui, nous pensons, ont dû nécessiter des «aménagements» de la part des praticiens: durée de la représentation (d'une nuit entière à parfois plusieurs nuits), public de lettrés maîtrisant le sanskrit et le langage des *mudra*, espace de jeu situé dans l'enceinte même du temple...

---

[1] *Musiques, chants et rythmes du Kathakali. Le Mahâbhârata.* 1 CD Auvidis/Ethnic B 6778 (1993); *Musiques, chants et rythmes du Kathakali. Le Ramâyâna.* 1 CD Auvidis/Ethnic B 6779 (1993).

Présenter le Kutiyattam par le biais du seul support audio est sans aucun doute un exercice difficile puisque le jeu gestuel et vocal de l'acteur ainsi que la musique sont intimement liés. Nous attendions néanmoins de la part de l'auteur une présentation plus rigoureuse et plus approfondie des règles générales de récitation du texte sanskrit ainsi que de celles régissant le système musical. En d'autres termes, là où nous pensions trouver des clés pour l'écoute, nous n'avons que des listes de termes sanskrit non référencés, retranscrits parfois avec des erreurs et accompagnés d'explications souvent confuses. Concernant le jeu vocal de l'acteur (*vachikabhinaya*), certaines imprécisions (imputables peut-être à des problèmes de traduction) méritent d'être reprises ici. Tout d'abord, le texte poétique est bien récité et non «chanté» par l'acteur (p. 1, p. 5); les termes sont d'ailleurs clairement distincts en sanskrit (*pathya* désignant la récitation, *gita* désignant le chant). Ensuite, le terme *svara* désigne dans la théorie classique les hauteurs musicales et non des «modes musicaux» (p. 5); erreur qui rend la présentation d'autant plus confuse que l'auteur ajoute: «[la manière de 'chanter' les *svara*] [...] diffère de la manière d'interpréter un *raga* en concert classique [...] bien que les svara du Kutiyattam soient quelquefois appelés aussi *raga*». L'auteur a recueilli auprès d'un praticien de ce théâtre une liste de vingt-et-un *svara* ainsi que les situations dramatiques types auxquelles ils seraient associés. Cette nomenclature reste peu explicite à l'écoute des enregistrements; il est clair que la récitation ne suit aucunement des modes musicaux, mais une organisation des hauteurs proche de la récitation védique (trois hauteurs *udatta*, *anudatta* et *svarita*), règles générales qui auraient pu être développées davantage dans la notice.

Concernant les aspects purement musicaux, nous aurions aimé trouver une description plus rigoureuse des cycles rythmiques (*tala*), notamment dans leur subdivision interne en cellules, au moyen de schémas où apparaîtraient par exemple les temps forts et faibles du cycle. La construction interne des *tala* n'a pas toujours été détaillée; de plus le *tala* de huit temps se nomme *chempata* et non *chempa* (autre *tala* correspondant à un cycle de dix temps)... Enfin, aucune information n'est donnée sur les modalités collectives du jeu de l'orchestre, notamment sur la répartition des rôles entre les différents instrumentistes (cymbales marquant les temps forts, un ou deux tambours *mizhavu* assurant la même fonction, un *mizhavu* «soliste» introduisant des improvisations rythmiques, interventions irrégulières du tambour *edakka*...). Autant de clés qui auraient dirigé davantage l'auditeur dans l'écoute d'une musique peu connue et difficile à appréhender en dehors du contexte de la représentation.

Inde du Sud. Margam. L'Intégrale du Bharatanâtyam. Compositions de Vidwan Madurai Sri N.Krishnan. Enregistrements: Errol Mailbach, Laurent Aubert; texte (français, anglais): Manjula Lusti-Narasimhan, Genève. 2 CD Archives Internationales de Musique Populaire AIMP LXI-LXII, VDE-1004-1005, 2000. Durée: 78'11" (CD1) et 61'04" (CD 2).

Cette série d'enregistrements présente le répertoire de la musique de danse *Bharatanâtyam* originaire de l'Etat du Tamil Nadu. Organisée selon les règles de la tradition classique carnatique, cette musique à la fois vocale et instrumentale a la

particularité d'être dansée, bien que ses interprètes soient par ailleurs des musiciens concertistes. Les pièces sont ici restituées selon la logique du *margam*, ensemble des différentes séquences constituant un récital complet de danse. Celles-ci s'ordonnent dans une certaine progression rythmique et mélodique, sollicitant les différents niveaux techniques et les registres expressifs de la danseuse. De la danse pure (*nrtta*) à la danse narrative (*nrtya*) impliquant chacune des techniques et des catégories expressives propres, la structure du spectacle allie savamment les multiples modalités du mouvement dansé: séquences de frappes rythmiques avec les pieds exprimées verbalement par des syllabes rythmiques (*jati*), parties narratives engageant les subtiles expressions du visage de la danseuse (*abhinaya*)... [Petite parenthèse linguistique à propos de du terme sanskrit *abhinaya*: traduit d'abord dans la notice par le verbe «éduquer» (p. 6), le terme est analysé plus loin (p. 16) avec une étymologie inversée. «*naya*» est en fait construit sur la racine NI-, «conduire», et ne signifie donc pas «devant». De même, «*abhi*» ne signifie pas «apporter», mais «vers»! Etymologiquement, le terme *abhinaya* désignerait donc le fait de «conduire» quelque chose «vers» une autre. La traduction retenue par l'auteur («éduquer») est-elle la plus appropriée en matière d'esthétique?...]

Dans le *Bharatanâtyam*, la structure des chorégraphies peut être totalement fixe (comme dans l'*alarippu* dansé au début du récital) ou intégrer des parties improvisées de complexité variable (cas du *varnam*). La musique et le texte chanté sont eux aussi déterminés à l'avance (notamment les *raga* et *tala*) puisqu'ils sont l'œuvre de compositeurs. Les pièces ici enregistrées sont des compositions de Vidwan Madurai Sri N. Krishnan, directeur de l'école du Sri Bharatalaya, et sont interprétées par des musiciens dont la plupart sont membres de cette institution. Professionnels de haut niveau, ils maîtrisent aussi totalement l'exercice de l'enregistrement en studio, espace faisant aujourd'hui partie intégrante de la pratique des musiciens classiques indiens. Cependant, la performance y perd sans aucun doute en qualité. Une musique de danse enregistrée hors de la scène exclut par exemple le timbre des sonnailles de la danseuse (accrochées à ses chevilles), élément dynamique pourtant essentiel notamment dans les séquences purement rythmiques. De même, le discours musical se trouve totalement privé du jeu des interactions danseuse/musiciens alors qu'elles constituent le moteur des ajustements de tempo, de la dynamique du chant, de la profondeur expressive du texte... La prise de son studio, certes d'une toute autre qualité que celles réalisées en général en Inde, ne peut prétendre restituer la dynamique de la performance scénique (progression dynamique et expressive du début à la fin du récital, espace de la danseuse par rapport à celui de l'orchestre, interactions avec le public). Le résultat final nous a paru quelque peu désincarné. Plutôt dommage pour une publication présentée par une praticienne confirmée de *Bharatanâtyam*.

Christine Guillebaud

The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas. Coffret de 4 CDs Nimbus Records NI 5536/9, accompagné d'un guide (Joep Bor, éd.), 196 pp., 40 ill. coul., notes, glossaire, bibliographie.

Avec cette série de quatre disques publiée par Nimbus Records, il faut saluer un événement discographique qui fera date pour longtemps chez les amateurs de musique hindoustanie. Encartés dans la jaquette d'un véritable livre illustré, ce sont 74 enregistrements qui totalisent plus de cinq heures de musique et offrent avec bonheur et intelligence un ensemble représentatif de *ragas* extraits du répertoire contemporain. Joep Bor et ses collègues du conservatoire de Rotterdam n'ont pas ménagé leurs efforts pour nous proposer ici un formidable outil didactique, unique en son genre.

L'origine de ce projet, comme l'explique Bor dans sa préface, remonte à une quinzaine d'années lorsque lui-même étudiait cette musique. La difficulté inhérente à l'apprentissage d'un aussi vaste répertoire, réside autant dans les modalités d'expression formelle que dans la spécificité de l'organisation interne propre à chaque *raga*. Bor eut l'idée de demander à son professeur, le célèbre chanteur Dilip Chandra Vedi, de synthétiser en quelques lignes mélodiques les traits caractéristiques d'une cinquantaine de *ragas* couramment interprétés de nos jours. Cette heureuse initiative faisait écho à celle du musicologue Vishnu Narayan Bhatkhande qui, au début du siècle, entreprit la gigantesque tâche de recenser et collecter, auprès de nombreux musiciens, des centaines de compositions (*bandish*), thèmes mélodico-rythmiques qui traduisent parfaitement à eux seuls la nature du *raga*. L'œuvre de Bhatkhande fut ultérieurement publiée et diffusée à l'usage d'un enseignement institutionnalisé.

La tradition musicale de l'Inde du Nord est aujourd'hui largement appréciée de par le monde et ce succès est en grande partie dû aux aspects vivants et spontanés qui caractérisent l'interprétation d'un *raga*. Le terme *raga* lui-même exprime l'idée de coloration d'un état affectif et le développement inspiré d'un *raga* traduit bien cette notion en exerçant un réel pouvoir de fascination sur le public. Quels que soient les genres, les styles ou encore les « écoles », le seul véritable objectif du musicien sera de créer le climat musical approprié afin qu'il évoque chez l'auditeur une réponse émotionnelle particulière. Cette conception esthétique, qui relève d'une théorie ancestrale, est néanmoins subordonnée à la mise en forme d'un ensemble de paramètres strictement musicaux. Outre l'association d'un *raga* à une heure particulière du jour ou de la nuit ou, dans certains cas à une saison, l'échelle musicale, l'intonation des notes, leur ornementation, leur agencement ou leur fréquence d'apparition, sont autant d'éléments constitutifs qui vont en déterminer la nature. On aura compris que tenter de définir un *raga* ne peut se faire en quelques mots.

Il serait tout aussi vain de n'y voir qu'un cadre statique livré à de strictes règles d'improvisations. Comme le souligne justement Bor, un *raga* est aussi une entité musicale dynamique qui n'a cessé d'évoluer, de se transformer, de disparaître et de renaître au cours des siècles. Certains *ragas* joués du temps de Bhatkhande ont à présent disparu, certains se sont modifiés et d'autres encore ont été créés depuis. Le *Raga Guide* témoigne avec une grande justesse de l'état du développement des

ragas à la fin du XX^e siècle. Il y a fort à penser que dans les décennies à venir, ce guide sera regardé comme une source de documentation essentielle, au même titre que le sont aujourd'hui les compositions collectées par Bhatkhande.

Conçu comme un ouvrage destiné à être souvent consulté, le *Raga Guide* s'ouvre sur une brillante introduction où rien n'a été laissé au hasard. Sont d'abord exposées les règles fondamentales qui caractérisent le concept même de *raga*, suivies d'un bref historique sur les différents systèmes de classification dont il a fait l'objet depuis le IX^e siècle ainsi que sur ses représentations poétiques et picturales. Vient ensuite la description analytique du déroulement d'un récital dans les deux genres majeurs que sont le *dhrupad* et le *khyal* et que complètent quelques explications très utiles sur les cycles rythmiques. La terminologie vernaculaire est traduite en des termes aisément compréhensibles et se retrouve dans un glossaire en fin d'ouvrage. Cette introduction se conclut avec la transcription du *raga Alhaiya Bilaval*, donnée à titre d'exemple. Un court texte d'accompagnement aide l'auditeur à mieux saisir l'agencement de la composition chantée, en regard des différentes techniques d'improvisation utilisées, et lui permet de reconnaître, grâce au découpage du déroulement des séquences cycliques, les divers ornements et traits spécifiques qui caractérisent ce *raga*.

Les 74 *ragas* choisis ont été sélectionnés parmi les plus joués de nos jours et sont interprétés par quatre éminents musiciens, autant réputés pour leur savoir que pour leur talent musical: le flûtiste Hariprasad Chaurasia et le joueur de *sarod*, Buddhadev Das Gupta se partagent, avec la chanteuse Shruti Sadolikar-Katkar et le chanteur Vidyadhar Vyas, le contenu des quatre disques. Les descriptions érudites de D. C. Vedi ont sous-tendu la mise en œuvre de cette ambitieuse entreprise, résultat d'un long et minutieux travail collectif. La durée des enregistrements, tous constitués à l'identique d'une ou deux phrases d'*alap* auxquelles succède une composition, varie de trois à six minutes. Chaque pièce exprime clairement l'image du *raga* tout comme le faisaient autrefois les musiciens qui gravèrent les premiers disques 78 tours.

Le guide s'ouvre avec le *raga Abhogi* et se referme sur *Yaman*, selon un ordre alphabétique également adopté pour la succession des plages sur les quatre CD. Chaque *raga* est décrit sur une double page, celle de droite étant réservée aux transcriptions musicales. Sur la page de gauche, marquée d'un onglet indexé qui renvoie à l'enregistrement correspondant, sont d'abord résumées quelques informations concernant l'histoire du *raga*, son évolution et ses caractéristiques structurelles. Sont ensuite données les transcriptions de ses échelles ascendante et descendante ainsi que celle de son profil mélodique (*chalan*, «mouvement»), une sorte de «carte d'identité» très utile pour apprendre à reconnaître rapidement un *raga*. Chaque transcription est fournie simultanément dans les deux systèmes de notation, occidentale et indienne (la codification du système indien est expliquée, exemples à l'appui, dans les premières pages du guide). Seules n'ont été transcrites que les premières phrases musicales qui préludent à chaque composition. Lorsque celle-ci est chantée, son texte en écriture devanagari, accompagné d'une traduction, figure en fin de description. On regrettera cependant l'absence d'une translittération des pièces chantées qui aurait permis à l'auditeur de suivre le phrasé mélodique du texte

de la composition pendant son exécution. Pour compléter cette superbe publication, ont été reproduites quarante illustrations picturales de *ragas* (*raga-ragini*) datant du XVII[e] siècle et dont la fonction, tout comme les versets (*dhyana*) qui les accompagnent, consiste pour chacune d'entre elles à évoquer l'atmosphère du *raga* qu'elles représentent.

Avec ce *Raga Guide,* les aficionados de musique hindoustanie comme les étudiants ont enfin à leur disposition un ouvrage incontournable qui est déjà devenu une référence en la matière. Depuis sa parution, il y a un peu plus d'un an, le *Raga Guide* a rencontré un tel succès qu'il vient de faire l'objet d'un second tirage. Assurément, les nombreux dieux et déesses du panthéon hindou se sont entendus pour prêter longue vie au *Raga Guide*.

Philippe Bruguière

Une série de disques sur le dhrupad de l'Inde du Nord

Dagar Brothers (N. Zahiruddin Dagar & N. Faiyazuddin Dagar), dhrupad vocal – Raga Miyan ki Todi; Mohan Shyam Sharma (pakhavaj). Enregistré en 1988; durée: 75'45". 1 CD Jecklin-Disco JD 628-2.

R. Fahimuddin Dagar, dhrupad vocal – Raga Kedar; Lakshminarayan Pawar (pakhavaj). Enregistré en 1989; durée: 79'44". 1 CD Jecklin-Disco JD 635-2.

Dagar Duo (N. Zahiruddin Dagar & F. Wasifuddin Dagar), dhrupad vocal – Raga Behag; Mohan Shyam Sharma (pakhavaj). Enregistré en 1989; durée: 75'15". 1 CD Jecklin-Disco JD 642-2.

F. Wasifuddin Dagar, dhrupad vocal – The Art of Dagarvani Dhrupad: 9 ragas of Night and Day; Praveen Arya (pakhavaj). Enregistré en 1999. Durée totale: 6 h 17'22". 5 CD Jecklin Edition JD 721-2.

En publiant cette collection de huit CD, Jecklin rend un vibrant hommage à l'art de la grande famille de musiciens Dagar. Jusqu'à la mort de Faiyazuddin en 1989, sept piliers de la vieille génération des Dagar se présentèrent activement en concert en Inde et à l'étranger, dont trois sont enregistrés ici: R. Fahimuddin Dagar (né en 1927), N. Zahiruddin Dagar (né en 1932) et N. Faiyazuddin Dagar (né en 1934). Le quatrième chanteur de cette série de disques, F. Wasifuddin Dagar (né en 1969) est le fils de Faiyazuddin. Après la mort de son père, il quitta sa place derrière la *tanpura* pour venir rejoindre son oncle Zahiruddin sur le devant de la scène et former ainsi le Duo Dagar (CD 3).

Malheureusement, Z. Mohiuddin Dagar (*rudra vina*) décéda en 1990, suivi de son cousin Zahiruddin (oncle de Wasifuddin) en 1994, ne laissant après eux que

de la composition pendant son exécution. Pour compléter cette superbe publication, ont été reproduites quarante illustrations picturales de *ragas* (*raga-ragini*) datant du XVII[e] siècle et dont la fonction, tout comme les versets (*dhyana*) qui les accompagnent, consiste pour chacune d'entre elles à évoquer l'atmosphère du *raga* qu'elles représentent.

Avec ce *Raga Guide,* les aficionados de musique hindoustanie comme les étudiants ont enfin à leur disposition un ouvrage incontournable qui est déjà devenu une référence en la matière. Depuis sa parution, il y a un peu plus d'un an, le *Raga Guide* a rencontré un tel succès qu'il vient de faire l'objet d'un second tirage. Assurément, les nombreux dieux et déesses du panthéon hindou se sont entendus pour prêter longue vie au *Raga Guide*.

Philippe Bruguière

Une série de disques sur le dhrupad de l'Inde du Nord

Dagar Brothers (N. Zahiruddin Dagar & N. Faiyazuddin Dagar), dhrupad vocal – Raga Miyan ki Todi; Mohan Shyam Sharma (pakhavaj). Enregistré en 1988; durée: 75'45". 1 CD Jecklin-Disco JD 628-2.

R. Fahimuddin Dagar, dhrupad vocal – Raga Kedar; Lakshminarayan Pawar (pakhavaj). Enregistré en 1989; durée: 79'44". 1 CD Jecklin-Disco JD 635-2.

Dagar Duo (N. Zahiruddin Dagar & F. Wasifuddin Dagar), dhrupad vocal – Raga Behag; Mohan Shyam Sharma (pakhavaj). Enregistré en 1989; durée: 75'15". 1 CD Jecklin-Disco JD 642-2.

F. Wasifuddin Dagar, dhrupad vocal – The Art of Dagarvani Dhrupad: 9 ragas of Night and Day; Praveen Arya (pakhavaj). Enregistré en 1999. Durée totale: 6 h 17'22". 5 CD Jecklin Edition JD 721-2.

En publiant cette collection de huit CD, Jecklin rend un vibrant hommage à l'art de la grande famille de musiciens Dagar. Jusqu'à la mort de Faiyazuddin en 1989, sept piliers de la vieille génération des Dagar se présentèrent activement en concert en Inde et à l'étranger, dont trois sont enregistrés ici: R. Fahimuddin Dagar (né en 1927), N. Zahiruddin Dagar (né en 1932) et N. Faiyazuddin Dagar (né en 1934). Le quatrième chanteur de cette série de disques, F. Wasifuddin Dagar (né en 1969) est le fils de Faiyazuddin. Après la mort de son père, il quitta sa place derrière la *tanpura* pour venir rejoindre son oncle Zahiruddin sur le devant de la scène et former ainsi le Duo Dagar (CD 3).

Malheureusement, Z. Mohiuddin Dagar (*rudra vina*) décéda en 1990, suivi de son cousin Zahiruddin (oncle de Wasifuddin) en 1994, ne laissant après eux que

quatre aînés de la famille Dagar. Hormis Fahimuddin dont il sera question plus bas, on trouve les chanteurs N. Aminuddin Dagar (né en 1923), Z. Fariduddin Dagar (né en 1933) et H. Sayeeduddin Dagar (né en 1939). Aux survivants actifs de la famille se joignent maintenant le fils de Mohiuddin, Z. Bahauddin Dagar (*rudra vina*), Wasifuddin Dagar (déjà mentionné) et plusieurs disciples de la famille Dagar devenus depuis des artistes reconnus comme les frères Gundecha et Uday Bhawalkar (chanteurs) qui contribuent à perpétuer la tradition.

La famille Dagar et ses disciples interprètent un genre ancien de la musique classique de l'Inde du Nord appelé *dhrupad*. Ils ne sont certainement pas les seuls *dhrupadiya* (interprètes de *dhrupad*) de l'Inde, mais les plus connus par les Occidentaux grâce à leurs nombreuses tournées internationales depuis les années soixante jusqu'à nos jours. Les autres *dhrupadiya* connus en Occident sont notamment Asad Ali Khan (*rudra vina*) et la famille Mallik (chanteurs). Depuis quelques décennies, la tradition du *dhrupad* connaît une certaine renaissance. On la croyait en danger d'extinction étant donné que ses interprètes ne sont qu'une poignée comparés à la vaste majorité des musiciens jouant dans un genre plus moderne appelé *khayal* (pour chanteurs) et un équivalent instrumental du *khayal*. Toutefois, seules les vingt-cinq prochaines années nous diront s'il y a aujourd'hui suffisamment de jeunes qui sont intéressés et assez dévoués pour se former dans la tradition *dhrupad* et assurer par là sa survie.

Mais revenons à la musique de ces enregistrements. Le premier volume de la liste ci-dessus, avec le *raga* du matin Miyan Ki Todi chanté par Zahiruddin et Faiyazuddin Dagar, est un vrai régal. La pureté de l'intonation, ce trait important du style de la famille Dagar, est bien maintenue, associée à cette manière très raffinée et d'une grande beauté de l'interprétation, combinant et ornementant les notes dans le mouvement *alap*. Dans la section *alap* d'une interprétation de *dhrupad* (qui dure 61'54" dans cet enregistrement), le *raga* est développé lentement et graduellement, sans accompagnement de percussion. Par exemple, la cinquième note, *Pa*, qui joue un rôle réduit mais néanmoins significatif dans le Miyan Ki Todi, n'est introduite ici dans l'octave moyenne qu'à la dix-huitième minute, et la tonique supérieure, *Sa*, n'apparaît qu'après 29 minutes. Par contraste, la composition de *dhrupad* avec accompagnement de *pakhavaj* ne dure que 13'52"; elle est en Chautal, un cycle rythmique de douze temps.

L'impopularité relative du *dhrupad* sur la scène de la musique classique de l'Inde du Nord – où le *khayal* est préféré comme forme vocale classique – dépend peut-être de goûts musicaux différents en ce qui concerne la manière dont la progression mélodique du *raga* est exprimée. La révélation lente qu'implique le style *dhrupad* ne semble pas satisfaire bon nombre de spécialistes de la musique classique. Les autres reconnaissent la valeur du *dhrupad*, le respectent comme une forme plus ancienne, mais accordent leur préférence aux interprètes du *khayal*. L'interprétation en *khayal* du *raga* comprend d'habitude une courte introduction mélodique (*auchar*) sans percussion, qui dure de trente secondes à trois minutes et n'expose que quelques unes des phrases caractéristiques du *raga*. Ensuite le *raga* est exploré de façon plus complète dans le *barhat* (ou *vistar*), une section initiale de l'interprétation avec accompagnement de *tabla*. Le style *dhrupad* de l'exposition du

raga conserve dans une certaine mesure sa popularité dans la musique instrumentale, où la moitié du temps d'interprétation d'un *raga* peut être consacrée à un *alap* sans accompagnement rythmique.

Le deuxième CD, Raga Kedar par Fahimuddin Dagar, est celui que je préfère dans cette série. Le *raga* se déploie lentement dans l'exposition de l'*alap* claire et détendue de Fahimuddin, alors que les phrases caractéristiques de Kedar sont présentes dès le début, d'abord dans l'octave inférieure, puis dans le timbre de voix différent de l'octave médiane. Le *raga* Kedar est comme une histoire dont l'intrigue est déjà connue (par les connaisseurs dans le public) avec des phrases nettement définies et des possibilités d'improvisation, mais ses sinuosités particulières ne se dévoilent qu'au moment où elles sont chantées. Sur ce disque, l'*alap* dure environ cinquante-deux minutes; il est suivi de deux compositions (avec accompagnement au *pakhavaj*) d'une durée de seize et douze minutes, respectivement en Chautal (12 temps) et Dhamar (14 temps). Personnellement j'aime cet équilibre où la partie avec accompagnement rythmique couvre plus du tiers de l'ensemble de l'interprétation, et aussi le fait qu'il y ait deux compositions. Toute composition traditionnelle dans un *raga* dévoile un aspect différent de celui-ci. Il est possible que les *raga* aient tiré leur origine des collections de compositions dont les mélodies similaires ont été ensuite regroupées, donnant ainsi naissance au *raga*.

Sur le troisième CD, le *raga* Behag (ou Bihag) est chanté par Zahiruddin et Wasifuddin Dagar, l'oncle et le neveu. Dans l'*alap*, le jeu est plutôt contenu quoique délicat et raffiné. En ce qui concerne l'interprétation du *raga*, le *tivra Ma* (quarte augmentée) est l'objet d'une attention que je n'ai jamais entendue dans l'exposition du Behag (il y a aussi une quarte naturelle dans ce *raga*). A l'extrême opposé, certains musiciens préfèrent réduire l'usage du *tivra Ma* à une très légère suggestion de temps à autre. Ce faisant ils traitent cette note comme la jolie fleur de belladone qu'il faut regarder sans la toucher! Dans ce CD, 59'30" sont consacrés à l'*alap*, suivies d'une composition Chautal qui est un duo vocal plein d'entrain avec un accompagnement au *pakhavaj* très animé par Mohan Shyam Sharma. Le tambour *pakhavaj* à deux membranes est un instrument merveilleux; c'est parfois dommage que l'on doive attendre si longtemps dans la première partie d'un récital de *dhrupad* avant qu'il n'intervienne.

L'art du Dhrupad Dagarvani, neuf *raga* du jour et de la nuit chantés par Wasifuddin Dagar (dans un coffret de cinq CD), commence par le raga de l'aube Lalit. Il se déroule du matin jusqu'à la nuit avec les *raga* Hindol, Shuddh Saarang, Pooria, Eman, Chandrakauns, Darbari Kanada et Adana jusqu'au *raga* d'après-minuit Sohni. Le temps d'écoute s'étend sur 6 h 17'22" et peut donc occuper une grande partie de la journée. Cependant, il faut vraiment prendre son temps pour écouter ce CD et ne pas l'entendre uniquement comme musique de fond. Il est préférable de prendre un ou deux *raga* par jour (sans jeu de mots d'ordre médical)!

Pour moi, en tant qu'auditrice, il y a trois catégories de musique classique:

1. Une musique qui enchante, apprend et ravit;
2. Une musique correctement interprétée mais ennuyeuse (ce qui peut aussi être subjectif);

3. Une musique qui est mal interprétée et mal jouée ou simplement de la mauvaise musique (même si elle est jouée par de très bons musiciens). Face à cette catégorie, je tâche de m'en aller avant la fin du concert.

Je dois avouer que tous les récitals Dagar que j'ai entendus appartiennent sans équivoque à la première catégorie. Les préférences que j'exprime dénotent uniquement les différents degrés de plaisir ou de concentration méditative auxquels j'ai accédé. Confrontée à la splendeur des enregistrements de neuf merveilleux *raga* chantés par Wasifuddin Dagar dans la paix du temple de la famille Holkar à Maheshwar, en Inde, je sens que j'aime certains d'entre eux encore plus que les autres, à savoir Sohni, Pooria et Chandrakaus dans lesquels les qualités musicales de Wasifuddin me paraissent s'exprimer le mieux. J'aime Sohni pour la douceur de son timbre, Chandrakaus pour sa complexité inattendue et Pooria pour la plénitude de la voix et l'intensité poignante exprimée dans le *raga*. Il y a aussi cette composition rapide et passionnante dans Adana, dont le texte est dédié à Shiva et qu'il ne faut absolument pas manquer.

Les livrets des CD montrent des photos des musiciens en action et donnent une intéressante information de fond malgré quelques incohérences mineures. Par exemple, les dates de naissance de Zahiruddin et de Faiyazuddin sont indiquées comme étant 1933 et 1944 dans le livret du Miyan Ki Todi mais (je crois correctement) comme 1932 et 1934 dans l'Art du Dhrupad Dagarvani (les cinq CD du volume de Wasifuddin). Ce dernier présente un arbre généalogique très utile de la famille Dagar ainsi que plusieurs articles érudits et instructifs. On trouve un bon texte sur le *dhrupad* par Peter Pannke dans le volume du Duo Dagar (*Raga* Behag). Les livrets des CD numéros 1 à 3 de la liste initiale sont bilingues anglais–allemand et celui des cinq CD n'est qu'en anglais. Tous les livrets donnent une brève description du *raga* sous forme de mouvements ascendant et descendant en notation occidentale et indienne et ils contiennent également tous les textes et les traductions des compositions. Les notes consacrées aux *raga* Kedar et Behag indiquent aussi les battements de tambour des cycles rythmiques utilisés.

Jane Harvey

Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

Népal. Rituel et Divertissement. Enregistrements (1995-1996), textes et photos: Sophie Laurent. Patrimoine Musical – Musiques Traditionnelles d'Aujourd'hui. Avec le soutien de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Collection UNESCO. 1 CD Auvidis / Naïve D8279, 1999.

L'Himalaya se caractérise par un foisonnement de sociétés et de cultures dont la pluralité des expressions artistiques reflète bien la richesse. Situé entre les deux géants que sont l'Inde et la Chine, le royaume du Népal est principalement influencé, du point de vue socio-religieux, par les valeurs de l'hindouisme et du système des castes; les différentes formes du bouddhisme, représentées par les communautés néwar, tibétaine et certaines ethnies tibéto-birmanes en présence, n'étant pratiquées que par une fraction relativement restreinte de la population. Parmi les castes indo-népalaises, le savoir musical est une activité partagée par des groupes semi-professionnels, classés selon le code législatif népalais au rang social le plus bas. Parmi eux, les castes de tailleurs-musiciens Damâi et de ménestrels Gâiné sont présentes sur l'ensemble du territoire et leurs traditions régionales étaient encore peu connues.

Cette nouvelle production discographique comporte six parties organisées par aires géo-culturelles; la première est consacrée aux tailleurs-musiciens Damâi, la seconde aux ménestrels Gâiné, alors que la troisième s'attache à certains aspects de la musique et de la danse des Néwar de la vallée de Kathmandu; le panorama est complété par un aperçu du répertoire des Tharu, des Sherpa et de plusieurs musiques villageoises du piémont.

L'aspect le plus remarquable de ce travail est sans nul doute celui qui concerne les tailleurs-musiciens Damâi, auxquels l'auteur consacre une part importante (plages 1 à 7). Sensibilisée aux contours stylistiques contrastés de la forme musicale dominante de leur répertoire, le *pañca bâjâ*, Sophie Laurent nous convie à une appréhension esthétique des variations régionales de cet ensemble emblématique de la culture népalaise. Si cette présentation comparative ne prétend pas à l'exhaustivité, elle nous laisse entrevoir la richesse de cette musique à travers sept exemples représentatifs collectés dans l'est, le centre et l'ouest du pays[1]. L'atmosphère restituée dans ces enregistrements par la conjonction des timbres et des dynamiques, évoque avec force la bipolarité des fonctions musicales (rituelles et festives) dans un environnement où prêtrise et royauté s'interpénètrent sur un territoire entendu comme essentiellement rituel[2]. Les deux premières plages, consacrées à l'ensemble *nagarâ bânâ*, assigné au palais royal de Gorkha et au sanctuaire de la déesse Manakâmanâ, en sont des témoignages éminents. D'un ton plus léger, l'exécution du *râg bela* contraste avec les pièces qui précèdent. Le *câcari* qui suit, bien que joué en contexte rituel, montre à l'envi le caractère de divertissement que peut également revêtir l'ensemble *pañca bâjâ*. La plage 5, enregistrée dans l'est du pays,

[1] Pour une présentation de cet ensemble dans l'extrême Ouest du Népal et le Kumaon indien, cf. Bernède 1997b.

[2] Sur les relations entre musique, pouvoir et territoire en Himalaya, cf. Carol Tingey: « Music for the Royal Dasai (Gorkhâ and Nuwâkot) » in Bernède 1997a, et Gérard Toffin: « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal) », *L'Homme* 146, 1998: 113-142.

fait bien ressortir l'importance accordée au jeu du tambour *dholak* dans l'organisation rythmique de la pièce. Quant aux deux autres exemples de cette première sélection, ils montrent la variabilité des styles en usage. On notera en particulier avec l'auteur l'emphase mise sur le jeu des timbales *damâhâ* dans la plage 6 et les modifications de timbre de la trompe *karnâl* dans l'exécution d'un rituel domestique à la plage 7.

Dans le paysage sonore himalayen, largement dominé par les membranophones et les aérophones, les ménestrels Gâiné (plage 8) sont, avec les tanneurs-musiciens Bâdi, les deux seuls groupes à pratiquer des instruments à cordes frottées (deux types de vièles *sarangi*)[3]. Parmi les thèmes narratifs traditionnellement exprimés par les Gâiné (chants lyriques, religieux, héroïques et militaires), Sophie Laurent nous propose l'écoute d'un chant lyrique *lok git jyâure*, enregistré dans l'ancienne capitale de Gorkha (centre-ouest du pays). Hormis l'évocation de la richesse narrative, des métaphores, des rimes et du langage onomatopéique des récits pour lesquels on eût aimé avoir accès à une traduction dans le livret, on notera la technique originale du jeu de l'instrument, qui est l'un des pôles d'attraction de cette pièce : *pizzicati* de main gauche, associés à un coup d'archet qui ressemble singulièrement au *saltendo* pratiqué par les violonistes occidentaux et différents types de trilles, utilisés comme ornements de la phrase musicale, qui rappellent ceux de la voix chantée dans nombre de traditions himalayennes et dont le jeu de la vièle se fait ici l'écho.

L'extraordinaire diversité de la tradition musicale et chorégraphique des Néwar de la vallée de Kathmandu n'est plus à démontrer. Elle a déjà fait l'objet de plusieurs présentations discographiques partielles (cf. Hoerburger 1971, Aubert 1989, Bernède 1997b). Elle est illustrée ici par trois pièces caractéristiques. La plage 9, dévolue à l'exécution d'un *Mâ* par l'ensemble de tambours *dhimay* du Département de Musicologie de l'Université de Kathmandu (dirigé par le Prof. Gert Mathias Wegner), présente une démonstration éclatante des possibilités de la formation. Elle reflète néanmoins un état de sophistication rarement entendu dans l'exécution de ce répertoire lors des manifestations rituelles et festives de la communauté des paysans Maharjan, traditionnellement dépositaire de cette tradition. Au moment où la pratique des hautbois *mvâli* tend à disparaître complètement du paysage musical néwar, l'enregistrement d'un *phâgu* (plage 10) interprété par les tailleurs-musiciens néwar Jogi du célèbre sanctuaire de Changu Narayan, est particulièrement bienvenue. Les «musiques de scène» accompagnant la danse *Nârada nâc* (*Kartik pyâkham* en néwari) exécutée chaque année devant les fenêtres de l'ancien palais royal de Patan est un exemple édifiant des ramifications normatives entre rites et fêtes chez les Newar. L'extrait choisi (plage 11) provient du tableau final de l'exécution. Il laisse clairement entendre la technique particulière du jeu des trompettes naturelles *pvomgâh*, l'un des aérophones dominants dans le répertoire rituel newar.

En nous conviant à découvrir le monde sonore des Tharu, un groupe ethnique important (plus d'un million de personnes) disséminé sur l'ensemble des basses

[3] Mentionnons en passant deux traditions pour ainsi dire obsolètes dans l'Himalaya du Népal, celle des vièles à archet emprisonné (au Mustang et chez les Newar), héritage probable de la Chine.

terres du Népal et du Kumaon indien, Sophie Laurent lève le voile sur l'un des domaines encore peu exploré des musiques himalayennes. En effet, si les différents groupes Tharu sont maintenant bien circonscrits au plan anthropologique, leurs pratiques artistiques (musiques et danses) n'ont jamais été abordées sous l'angle ethnomusicologique. Il convient donc de saluer ici l'initiative de l'auteur. L'exécution d'une danse de bâton[4] (plage 13), effectuée aux abords du parc National de Chitwan, haut lieu du tourisme au Népal, est un témoignage sociologique montrant l'usage commercial de cette danse traditionnelle. On sera plus sensible aux deux (trop) courts extraits de chant de femmes et de chant alterné qui suivent (plages 14 et 15). Ces derniers reflètent bien l'atmosphère des mariages et des fêtes villageoises. Le bref aperçu de l'art des Sherpa qui suit (plage 16), enregistré à Kathmandu auprès de jeunes de cette communauté, semble peu représentatif de leur culture[5]. On appréciera en revanche la sélection des musiques indo-népalaises variées (plages 17 à 19) qui forme la dernière partie de ce disque.

La compréhension des musiques himalayennes implique une approche pluridisciplinaire et requiert bien souvent (pour ne pas dire toujours) de la part de l'ethnomusicologue des connaissances approfondies relevant de disciplines comme l'indologie, l'anthropologie, la linguistique ou encore l'épigraphie. Sur ce plan, le contenu du livret d'accompagnement de ce CD laisse transparaître quelques faiblesses qui peuvent prêter à la critique. On notera par exemple la confusion entre le siddha Gorakhnâth et la déesse Kâlikâ (commentaire de la plage 1). Gorakhnâth n'est pas une déesse, mais le fondateur d'une lignée ascético-yogique, les Gorakhnâthî, appelés également Kânphatâ yogi («ceux aux oreilles fendues»). Il est conjointement vénéré avec la déesse Kâlikâ, divinité lignagère de la dynastie des Shah de Gorkha. Dans ce registre, on émettra également quelques réserves quant à l'utilisation interchangeable des termes bardes / ménestrels utilisés ici pour désigner les Gainé. Il paraît plus approprié de les nommer simplement ménestrels et de réserver le terme barde à des musiciens récitant des épopées (comme les Hudkiyâ du Kumaon indien ou les Hudke-Damâi de l'extrême ouest du Népal). Au plan musicologique, on aurait aimé avoir quelques informations supplémentaires sur l'origine du *râg bela.* et du mode rythmique *hori tâla* (plages 3 et 10).

L'approche méthodologique du travail de Sophie Laurent offre, au-delà d'une accessibilité «tout public», un matériel de choix aux chercheurs intéressés par l'étude comparée des styles, domaine encore peu exploré. Cet éclairage est facilité par la durée conséquente des plages qui incite à une plongée dans le monde sonore proposé. On mentionnera enfin la grande qualité des enregistrements réalisés et en particulier le soin mis à une bonne spatialisation de l'événement sonore. A un moment charnière de l'histoire musicale du Népal, où nombre de traditions disparaissent ou subissent d'irréversibles processus de folklorisation, ce disque est un témoignage important pour l'évaluation d'un milieu en pleine mutation (le cas du *mvâli bâjâ*

---

[4] Les «danses de bâtons», sont l'un des traits culturels partagés par différentes communautés du Népal. Celle de la communauté Néwar de Bhaktapur, exécutée avec faste durant la fête la vache (*Gâi jatra*), est des plus démonstratives.

[5] On consultera, à des fins comparatives, la récente publication d'un double CD sur la musique de ce groupe (Wegner 1999).

newar est particulièrement représentatif à cet égard). Cette première publication discographique de Sophie Laurent est donc prometteuse et nous ne pouvons que l'encourager à poursuivre dans une voie où le cercle des ethnomusicologues himalayistes se fait malheureusement de plus en plus restreint. Espérons que cette excellente publication générera des vocations.

Franck Bernède

Références bibliographiques

BERNÈDE Franck, ed.
1997a *Himalayan Music, State of the Art.* A special double issue of the *European Bulletin of Himalayan Research*, Paris: CNRS; London: SOAS; Heidelberg: SAI.

HELFFER Mireille
1966 «Sur un sarangi de Gâiné». *Objets et mondes* VI/2: 133-141.
1968 «Remarques sur le vers népali chanté». *L'Homme* VIII/4: 37-91.
1977 «Une caste de musiciens: les Gâiné du Népal». *L'Ethnologie* 73: 47-75.

LAURENT Sophie
1997 «The Music at Manakâmanâ Temple: Essay on the Style of Ritual Music of Damâi Musicians». *In* Bernède 1997a.

TINGEY Carole
1994 *Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi musicians of Nepal.* London: SOAS (Musicology Series 2).

Références discographiques

AUBERT Laurent
1989 *Népal. Musique de fête chez les Newar.* Enregistrements réalisés en 1952 par Marguerite Lobsiger-Dellenbach (2) et en 1973 par Laurent Aubert (1, 3-17). Livret d'accompagnement de Laurent Aubert. 1 CD Archives internationales de musique populaire, AIMP XIII / VDE-GALLO CD-553.

BERNÈDE Franck
1997b *Bardes de l'Himalaya, Epopées et Musique de Transe.* Collection CNRS / Musée de L'Homme. 1 CD Le Chant du Monde CNR 2741080.

HELFFER Mireille
1969 *Castes de musiciens au Népal.* Enregistrements de M. Gaborieau, M. Helffer, C. Jest et A.W. Macdonald. Livret d'accompagnement de Mireille Helffer. Paris: Musée de l'Homme, Editions du Département d'Ethnomusicologie LD20 (épuisé).

HOERBURGER Felix
1971 *Nepal. Musik der Nevâri Kasten.* 1 LP Berlin: Klangdokumente zur Musikwissenschaft KM 0003.

VALENTIN Serge
s.d. *Musique traditionnelle du Népal. Gaïnés de Hyangja, région de Pokhara.* 1 CD, Musique du Monde. Buda Records 82493-2.

WEGNER Gert Mathias
1999 *Music of The Sherpa People of Nepal I: Shebru Dance-Songs from the Everest Region.* Kathmandu/ Salzburg. 2 CD Eco Himal.

WEISETHAUNET H.
1977 *The Real Folk Music of Nepal. Performance and Narratives of the Wandering Gâine Musicians.* 1 CD Travelling Records DDD TR-001-2.

Comores. Gabusi et ndzendze de Mohéli. Enregistrements: Abdallah Chihabiddine, Salim Ali Amir, Werner Graebner (1998). Textes (en français et en anglais): Werner Graebner; sommaire des chansons: Abdallah Chihabiddine. 1 CD Dizim Records 4503, 1999.

Le choix du mariage comme thème unique de ce CD est une excellente idée, car le mariage est une cérémonie importante, notamment dans les cultures à forte tradition religieuse. La présentation du livret est agréable, mais son contenu présente certaines lacunes. En effet, on aurait aimé avoir davantage d'informations sur le déroulement même du mariage aux Comores, d'autant plus que les documents présentés ici s'y rapportent exclusivement.

Les enregistrements sont de qualité; toutefois, la prise de son réalisée en studio laisse une impression de «vide» sur le caractère festif ou solennel du mariage. D'une façon générale, on ne perçoit pas véritablement comment ces musiques s'insèrent dans la cérémonie car rien ne nous indique de quelle manière les pièces évoluent par rapport au déroulement du mariage. Il aurait été intéressant de connaître la fonction de ces chants: initier, conseiller le couple sur sa future vie conjugale? D'après la traduction des textes, les plages 1, 4, 5, 8, 9 et 10 se rapportent de façon plus ou moins explicite au thème du mariage, alors que nous percevons difficilement le lien sémantique des plages 2, 3, 6 et 7 avec le thème traité. De même, rien ne précise si le morceau plage 5, apparemment bien connu de la population comorienne, fait partie intégrante d'un répertoire établi ou s'il a été composé par les musiciens. Il n'est pas exclu en effet d'imaginer faire appel à ces derniers pour leur talent d'interprètes mais aussi de compositeurs et d'improvisateurs. Si ces chants étaient chorégraphiés, il aurait fallu également préciser le nom des danses correspondantes, pourtant énumérées au début du livret, et en donner la signification. Enfin, on aurait souhaité connaître l'importance et la fonction des instruments utilisés, savoir si la formation instrumentale demeure fixe. Par exemple, l'omniprésence du *gabusi* dans les pièces 1, 4, 5, 8 et 9 permet-elle de penser qu'il s'agit d'un instrument de circonstance doté d'un rôle symbolique? Bien que ces questions primordiales subsistent, quelques remarques peuvent être faites sur les instruments de musique.

L'utilisation d'instruments que l'on retrouve dans les îles voisines ne paraît pas étonnante. En particulier, la proximité géographique des Comores avec Madagascar a favorisé l'immigration de nombreux Comoriens vers sa côte nord-ouest, dans la région du Boina. Les Comoriens côtoyent la population *sakalava* tout en restant attachés à la culture islamique: en témoignent les mosquées implantées dans cette province malgache. Le *ndzenze* n'est pas exactement l'homologue de la *valiha* de Madagascar, traditionnellement montée sur un tuyau de bambou, mais plutôt une réplique de la *valiha vata* («cithare valise») de forme parallélépipédique qui, à Madagascar, présente l'avantage de recourir à un matériau de fabrication tel que le bois dans les régions où le bambou pousse peu ou pas; le *ndzenze* ne comprend ici que quelques cordes métalliques disposées de part et d'autre de la caisse. Par ailleurs, l'implantation de commerçants arabes dès le XI^{e} siècle dans l'Océan Indien explique la présence d'un instrument comme le luth: le *gabusi* des Comores est aussi connu sous le nom de *kabosa* ou *kabosy* à Madagascar. La

forme arrondie de la caisse de résonance du *gabusi* et sa table d'harmonie tendue de peau correspondent à un modèle de facture ancienne, aujourd'hui disparu à Madagascar. Enfin, le hochet en radeau est un accessoire également présent dans les musiques de circonstances de Madagascar et de la Réunion où il est communément appelé *mkayamba*, *kaiamba* ou *kayamb*. Ici, tous les instruments accompagnent essentiellement la voix.

Les imperfections du livret n'amoindrissent en rien la qualité de jeu des instrumentistes et des chanteurs, et nous pouvons souligner le fait que ces enregistrements ont le mérite de faire une incursion dans un archipel de l'Océan Indien où l'édition phonographique est encore limitée, comparée aux îles voisines.

Jobonina Montoya-Razafindrakoto

Brésil: candomblé de Angola. Musique rituelle afro-brésilienne / Afro-Brazilian ritual music. Cérémonie enregistrée au Terreiro Tumbenganga Junçara, Salvador, Bahia, 1999. Enregistrements, notice et photos: Xavier Vatin. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W 260091, 1999.

Les musiques de *candomblé* n'ont jusqu'ici que rarement été éditées en disques, à plus forte raison lorsqu'il s'agissait de présenter celle d'une seule cérémonie rituelle. De plus, les quelques enregistrements publiés ne concernent en général que les *candomblé* d'obédience yoruba. Pour ce qui est de la « Nation Angola », les documents, s'ils existent, ne sont quasiment jamais disponibles. Ce CD est donc important, d'autant plus qu'il offre le déroulement intégral d'une liturgie dédiée à une divinité du panthéon angola, nommée Gogombira, dieu de la chasse, et qui plus est, enregistrée récemment, en mars 1999.

Comme il le raconte dans l'introduction de la notice du disque, Xavier Vatin a eu le privilège de rencontrer Pierre Fatumbi Verger lors de ses premières investigations dans les milieux des *candomblé* de Salvador de Bahia. Et c'est lors d'une cérémonie rituelle accompagnée d'une crise de possession qu'il a décidé d'entreprendre ses recherches. (A ce propos, l'auteur de ces lignes se souvient que la participation à un rituel de *candomblé* l'a incité à s'orienter vers l'ethnomusicologie. Mais c'était en 1969, le contexte socio-politique n'était pas le même et les *candomblé* étaient alors considérés comme des foyers de subversion. Il m'avait été formellement interdit d'enregistrer le moindre extrait de musique, même à l'aide d'un minable cassettophone Philips !)

La notice est conçue de telle manière que l'auditeur peut suivre exactement le déroulement des différents mouvements. Les passages importants sont même indiqués par des repères en minutes et en secondes, ce qui augmente l'intérêt de l'écoute de l'ensemble du disque qui, au premier abord, est plutôt répétitif. Le texte (en

forme arrondie de la caisse de résonance du *gabusi* et sa table d'harmonie tendue de peau correspondent à un modèle de facture ancienne, aujourd'hui disparu à Madagascar. Enfin, le hochet en radeau est un accessoire également présent dans les musiques de circonstances de Madagascar et de la Réunion où il est communément appelé *mkayamba*, *kaiamba* ou *kayamb*. Ici, tous les instruments accompagnent essentiellement la voix.

Les imperfections du livret n'amoindrissent en rien la qualité de jeu des instrumentistes et des chanteurs, et nous pouvons souligner le fait que ces enregistrements ont le mérite de faire une incursion dans un archipel de l'Océan Indien où l'édition phonographique est encore limitée, comparée aux îles voisines.

Jobonina Montoya-Razafindrakoto

Brésil: candomblé de Angola. Musique rituelle afro-brésilienne / Afro-Brazilian ritual music. Cérémonie enregistrée au Terreiro Tumbenganga Junçara, Salvador, Bahia, 1999. Enregistrements, notice et photos: Xavier Vatin. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W 260091, 1999.

Les musiques de *candomblé* n'ont jusqu'ici que rarement été éditées en disques, à plus forte raison lorsqu'il s'agissait de présenter celle d'une seule cérémonie rituelle. De plus, les quelques enregistrements publiés ne concernent en général que les *candomblé* d'obédience yoruba. Pour ce qui est de la « Nation Angola », les documents, s'ils existent, ne sont quasiment jamais disponibles. Ce CD est donc important, d'autant plus qu'il offre le déroulement intégral d'une liturgie dédiée à une divinité du panthéon angola, nommée Gogombira, dieu de la chasse, et qui plus est, enregistrée récemment, en mars 1999.

Comme il le raconte dans l'introduction de la notice du disque, Xavier Vatin a eu le privilège de rencontrer Pierre Fatumbi Verger lors de ses premières investigations dans les milieux des *candomblé* de Salvador de Bahia. Et c'est lors d'une cérémonie rituelle accompagnée d'une crise de possession qu'il a décidé d'entreprendre ses recherches. (A ce propos, l'auteur de ces lignes se souvient que la participation à un rituel de *candomblé* l'a incité à s'orienter vers l'ethnomusicologie. Mais c'était en 1969, le contexte socio-politique n'était pas le même et les *candomblé* étaient alors considérés comme des foyers de subversion. Il m'avait été formellement interdit d'enregistrer le moindre extrait de musique, même à l'aide d'un minable cassettophone Philips !)

La notice est conçue de telle manière que l'auditeur peut suivre exactement le déroulement des différents mouvements. Les passages importants sont même indiqués par des repères en minutes et en secondes, ce qui augmente l'intérêt de l'écoute de l'ensemble du disque qui, au premier abord, est plutôt répétitif. Le texte (en

français et en anglais) est clair et bien documenté, faisant appel à des références à Roger Bastide, à Gisèle Cossard-Binon et à Valdina Pinto; quelques photos noir-blanc illustrent en outre certains moments forts de la cérémonie. L'auteur fait l'inventaire des différents cultes présents à Bahia, avant de situer et de caractériser la tradition Angola, qui se distingue en particulier par trois différents rythmes de tambours, *cabula*, *congo* et *barravento*, dont la formule de base nous est fournie grâce à une transcription graphique du jeu de la cloche *gã* ou *agogô* qui les accompagne (p. 6). Ici, Vatin aurait pu ajouter que ces rythmes ne sont pas exclusivement d'obédience angola et qu'on les retrouve, sous d'autres appellations, dans les rituels Nago (Ketu, Ijexa), tels qu'ils ont été décrits par certains des auteurs cités en fin de livret, notamment Binon (1967), Oliveira Pinto (1992) et Lühning (1990), ainsi que dans d'autres publications (Béhague 1984, Oliveira Pinto 1986, 1991). Par ailleurs, le rythme *congo*, «qui suit un schéma de *clave* caractéristique» (p. 6) se retrouve fréquemment associé à des tambourinages en Afrique de l'Ouest, entre autres dans les cultes des vaudouns au Bénin. A propos du chant, il est dit que l'alternance soliste / chœur utilise deux procédés, l'antiphonal et le responsorial. Or la notion de technique antiphonale s'applique en principe à l'alternance de deux chœurs ou demi-chœurs qui se répondent et non, comme le précise l'auteur, à la reprise par le chœur de la même partie que le soliste (p. 6).

Cette liturgie débute par le *xirê*, appel aux divinités angola, chacune ayant son chant attitré entonné par un soliste alternant avec un chœur, le tout accompagné par les trois tambours *rum, rumpi* et *lè* (du grand au petit), indissociables de ces rites. Six divinités sont ainsi invoquées (plages 1 à 6), après quoi la cérémonie aboutit à un moment crucial, celui où un ancien initié agite la cloche à battants *adjá* dont le son induit à lui seul la transe de possession qui se manifeste par un cri (plage 7). Les possédés vont ensuite être revêtus de parures correspondant aux divinités qui les possèdent. Suivent l'entrée des divinités dans le *barracão* (le local où se déroule le rituel) (plages 8 à 11), l'offrande de nourriture (plages 11-12), et enfin les danses des divinités (plages 13 à 18). La fin de la cérémonie est célébrée par des chants à Lemba, père ancestral de toutes les divinités du panthéon angola. Tous les autres dieux sortent du *barracão* sous les acclamations de l'assistance, accompagnés une dernière fois par les tambourinaires qui rivalisent de virtuosité et d'enthousiasme. Il est environ une heure du matin, et tous les participants sont conviés à partager le repas préparé par les initiées avant la cérémonie.

L'ensemble des enregistrements restitue parfaitement l'ambiance du moment, et même les arrêts de tambourinage et de chant ont été intégrés aux documents. Le son et le timbre profond des tambours, même s'ils n'ont pas pu être enregistrés de près, permet d'en identifier les différences de tonalités respectives. Les battements de la cloche et ses motifs sont aussi clairement audibles au premier plan. Les chants sont parfois un peu trop discrets et noyés dans l'ensemble. Mais c'est peut-être ce qui confère au disque son caracatère d'authenticité.

François Borel

RENCONTRE

Musiques du monde arabe à Alep

Compte rendu du troisième congrès du Groupe d'étude du Conseil international de la musique traditionnelle sur les musiques du monde arabe. Alep, Syrie, 28 avril au 1er mai 2000.

Peu de conférences d'ethnomusicologie offrent aux participants l'occasion d'écouter de la musique autrement que sur un plan purement analytique. Mais Scheherazade Hassan, présidente du groupe d'étude du CIMT, proposa une approche différente en programmant dans le cadre du congrès d'Alep, qui fut une grande réussite, un large éventail d'événements musicaux. Le choix pour cette rencontre d'Alep, centre important de musique et de culture arabes, était particulièrement approprié. Cette ville ancienne possède une citadelle célèbre, un grand musée et douze kilomètres de marché couvert qui sont probablement les *suq* les mieux préservés de tout le Moyen-Orient. Nous disposions de temps libre pour visiter ces sites et, à deux reprises, nous dînâmes dans des restaurants aménagés dans de ravissantes maisons ornées de fontaines de marbre et de plafonds en bois peint ou gravé, nous invitant à établir des rapprochements entre la musique et les arts visuels de la Syrie.

Des musiciens et intellectuels alepins contribuèrent à enrichir notre colloque en se joignant à notre groupe d'une vingtaine de participants, en jouant de la musique et animant les débats. Parmi eux, Nuri Iskander, directeur de l'Institut de musique d'Alep, joua un rôle essentiel dans l'organisation des concerts. Notre hôte principal, un charmant prêtre syriaque catholique, le père Emile Assouad, offrit généreusement de nous réunir dans son église et couvent de Saint Assia, datant du XVe siècle, situés dans un vieux quartier chrétien de la ville. A l'abri du bruit et du trafic, l'atmosphère calme et harmonieuse de ce lieu incitait à la discussion et à l'appréciation de la musique.

Le congrès, réuni sur invitation de l'Institut français des études arabes de Damas, (IFEAD) regroupait des participants originaires de différentes parties du monde arabe (Syrie, Liban, Jordanie, Yémen, Bahrein et Irak), d'Europe et des Etats-Unis. Les exposés portèrent sur trois sujets : la musique arabe à l'époque ottomane, la musique bédouine et tribale dans le monde arabe, ainsi que la terminologie et les concepts relatifs aux musiques du monde arabe. Le colloque se déroulant en trois langues : français, arabe et anglais, le temps dévolu à la traduction empiéta

quelque peu sur celui réservé aux discussions formelles; cependant la dimension réduite de l'assemblée permit de fructueux échanges d'idées.

Dominique Mallet, directeur de l'IFEAD, ouvrit le colloque par un discours plein d'esprit avant de présenter un exposé inaugural très érudit sur la musique, la poésie et la politique dans l'œuvre du théoricien du x^e^ siècle, al-Farabi. La première session, consacrée à la musique bédouine dans le monde contemporain, réunissait trois exposés. Abdul-Hamid Hamam de Jordanie présenta des extraits de vidéo tournés lors d'une cérémonie de circoncision pour illustrer les chants de célébration antiphoniques féminins (*tarwida*). Sa'di al-Hadîthi, chanteur et folkloriste d'Irak, proposa des exemples musicaux des Bédouins du désert irakien en insistant particulièrement sur les genres *hida'* et *hjeini*. Le savant syrien Mahmud Ismail parla de la danse *dahha* des Bédouins des régions syriennes de l'Euphrate, en mettant l'accent sur les analyses mélodiques et rythmiques.

Le colloque était soigneusement programmé pour nous permettre d'assister aux cérémonies musulmanes et chrétiennes comportant des chants et de la musique instrumentale. C'est ainsi que notre première après-midi fut consacrée à la musique religieuse dans son contexte. Tout d'abord, nous eûmes le privilège d'assister à la cérémonie hebdomadaire de *dhikr* de vendredi après-midi du Tekkie al-Badenjki, un remarquable rituel soufi où l'invocation des noms de Dieu est accompagnée de chants et de percussions selon les traditions élaborées dans les ordres Qaderi et Rifaï. Les hommes étaient autorisés à pénétrer dans la salle de cérémonie alors que les femmes regardaient et écoutaient à partir d'un podium dressé dans la cour. Après quelques heures de repos, nous fûmes invités à prendre place à l'avant de la grande église syriaque orthodoxe d'Alep, qui était comble, pour assister au service de nuit du Vendredi Saint de la Pâque dans la tradition de l'Edesse-Urfa. Aux chants liturgiques des hommes, interprétés par plusieurs prêtres dont le père Emile Assouad, s'ajoutèrent des sections de chœurs antiphoniques masculins, des chants solo d'une femme accompagnés d'un synthétiseur situé sur la galerie supérieure à l'arrière de l'église, et de rituels accomplis autour du cercueil fleuri de Jésus-Christ. Après le service, l'Archevêque Gregorius Ibrahim nous offrit une réception spéciale où il nous fit part de son intérêt personnel pour la musicologie et souligna l'importance des travaux d'un de nos participants, le père libanais Elie Kesrouani, qui avait enregistré et transcrit le cycle liturgique complet d'une année de l'Eglise syriaque orthodoxe, sujet de sa thèse de doctorat à la Sorbonne.

La deuxième session fut dédiée à la musique et aux chants tribaux relatifs à certains aspects de la culture bédouine. Trois des quatre exposés furent présentés par des spécialistes venus de Paris. Monique Brandily décrivit la cérémonie nuptiale de quatre jours qui se déroule au Fezzan, en Libye, et comporte des chants et de la musique instrumentale pour tambours et clarinette double. Miriam Rovsing Olsen mentionna les rapports formels qui existent entre les cycles musicaux et agricoles/saisonniers chez les Berbères des montagnes du Haut-Atlas, au Maroc, en mettant l'accent sur la danse collective *ahwash* qui conclut la moisson de l'orge. Habib Yammine analysa un art exclusivement masculin, la danse *bar'a* des régions montagneuses du Yémen, en se concentrant sur sa structure rythmique et son

importance en tant qu'indicateur de l'identité tribale. Le professeur Jürgen Elsner de Berlin présenta des données modales de la tradition nomade Aiyai du désert saharien d'Algérie, en s'intéressant à la terminologie locale relative au mouvement mélodique; il utilisa des exemples musicaux et des transcriptions schématiques pour démontrer l'importance de la quarte et de la quinte comme intervalles constituants.

La troisième session mit en évidence les importantes traditions classiques et religieuses d'Alep. Ustad Muhammad Qaderi Dalal, grand joueur de *'ud* et intellectuel de cette ville fit un exposé détaillé sur la musique religieuse islamique à Alep, illustré de beaux extraits chantés par lui-même ainsi que par d'éminents muezzins et chanteurs de la ville, dont le révéré muezzin et compositeur Sabri al-Mudallal, et l'expressif et talentueux chanteur Omar Sermini. Une partie de l'exposé fut consacrée à l'analyse du *dhikr* soufi alepin.

Ustad Dalal dirigea ensuite un groupe de musiciens dans un excellent concert de musique classique locale; il y jouait lui-même du *'ud*, les autres instruments étant le *qanun*, le *nay*, le violon, le *riqq* et le *darbukka*. Nous entendîmes également du *qanun* joué avec virtuosité par Ustad Hasan al-Tannari. La musique continua après le dîner dans le jardin de Saint Assia avec ses arbres en fleurs et sa haute galerie ouverte, l'*iwan*. Sa'di al-Hadîthi donna le ton avec son solo de chants bédouins plaintifs et émouvants, suivis d'un superbe récital de musique classique arabe offert par le chanteur Omar Sermini, accompagné des musiciens précités et de Habib Yammine au *riqq*. L'intensité émotive que dégage la poésie chantée dans la musique arabe était quasiment palpable.

Lors de sa réunion de 1996 à Oxford, le groupe d'étude avait voté pour un projet de préparation de dictionnaires terminologiques de musique arabe. Scheherazade Hassan et Leo Plenckers d'Amsterdam avaient déjà passé plusieurs mois à étudier ce projet. Notre quatrième session fut consacrée à des communications sur la terminologie et la cinquième laissa un peu de temps à Scheherazade et Leo pour présenter leurs exposés, suivis d'un débat.

Au cours de la quatrième session, Jonathan Shannon de New York discuta de certains concepts relatifs au *dhikr* alepin en les rapprochant du *wasla* exécuté dans cette ville. Vinrent ensuite deux communications sur le Yémen: celle de Jean Lambert de Paris sur les rapports entre la terminologie relative aux formes mélodiques et celle servant à désigner les parties du *'ud* yéménite, celle de Jabar Ali Ahmad, directeur du Centre de musique traditionnelle de Sanaa, sur la riche terminologie rythmique au Yémen. Mubarak 'amr al-Ammari de Bahrein présenta des documents sur le genre *sowt* dans le Golfe et le Yémen, et Leo Plenckers fit quelques remarques analytiques préliminaires sur le *mawwal* syrien, un genre important, mais qui n'a pas toujours retenu l'attention qu'il méritait.

Scheherazade Hassan ouvrit la cinquième session en examinant la littérature terminologique de la musique arabe et en soulignant la nécessité de publier des documents mis à jour tenant compte des recherches menées sur le terrain dans tout le monde arabe. Elle proposa de compiler dans un premier temps les définitions terminologiques du Groupe d'étude en arabe, quitte à les traduire plus tard dans d'autres langues. Elle suggéra que des dictionnaires séparés soient réalisés pour les régions suivantes: l'Afrique du Nord, l'Egypte, la Syrie, le Liban, la Jordanie et la

Palestine, l'Irak, la Péninsule arabique et la région du Golfe, les coordinateurs régionaux gardant la possibilité de recueillir des données pour des dictionnaires individuels. Leo Plenckers fit une esquisse utile des nombreux problèmes techniques soulevés par une telle entreprise et des décisions nécessaires pour sa mise en chantier. La question du financement reste ouverte.

La sixième et dernière session comporta cinq exposés sur la musique arabe à l'époque ottomane. John Morgan O'Connell de Limerick, en Irlande, parla du style arabe dans la musique turque au début du XX^e^ siècle, ainsi que des réactions officielles contre le style ottoman. Scheherazade Hassan décrivit la musique et les musiciens en Irak à la fin de la période ottomane, avec l'éclosion du *maqam al-'iraqi* en tant que tradition locale. Elle souligna l'importance de la musique dans les cercles religieux et montra la place qu'occupait Bagdad comme centre multi-culturel. Gérard Rayissian de Midan, en Syrie, livra des informations importantes sur le rôle joué à l'époque par les musiciens et les compositeurs arméniens, dont les chantres de l'amour, les *ashug*, dans une vaste aire géographique. Mahmud al-Ajjam de Latakia, en Syrie, présenta des documents historiques sur la musique syrienne à l'époque ottomane. Nous avions la chance d'avoir comme président et conférencier le docteur Saad Allah Agha al-Kalaa, célèbre érudit de l'université de Damas dont le père, Fu'ad Raja'i, fonda le premier Institut de musique syrienne, à Alep. Le docteur Saad Allah jeta un précieux éclairage sur les rapports historiques qui existent entre le chant arabe et la musique turque depuis le XVII^e^ siècle et s'arrêta sur différentes questions soulevées par d'autres exposés.

Les soirs, nous eûmes le plaisir d'entendre deux autres excellents concerts. Dans le premier, un groupe de jeunes gens et de jeunes femmes, Al-Fakharrun, interpréta, sous la direction de Nuri Iskander, des chants syriaques, suivis d'un échange informel d'interprétations solo entre les musiciens alepins et les membres du Groupe d'étude, Mahmud al-Ajjam, Jabar Ali Ahmad et Jean Lambert. Notre dernier concert fut animé par l'Ensemble des traditions musicales alepines, Firqat al-turath al-halebi, placé sous la direction de Ahmed Hamadiyya : accompagné d'un orchestre, un chœur d'hommes y interpréta des chants joyeux agrémentés de nombreuses parties solistes. Dans l'ensemble la musique entendue au cours des concerts ou dans les exemples musicaux illustrant les exposés représentait la face publique de la musique traditionnelle arabe et comportait relativement peu de contributions féminines. Les femmes interprètes apparaissent dans les ensembles syriens modernes, et il est encourageant de constater la présence de femmes parmi les instrumentistes et les enseignants de l'Institut Nuri Iskander d'Alep ; mais les ensembles de musique les plus traditionnels restent essentiellement masculins.

Le colloque fut remarquable à plusieurs égards, ne serait-ce que par son atmosphère paisible de respect mutuel. J'attribue ceci à la tradition d'hospitalité et de tolérance religieuse d'Alep ainsi qu'au pouvoir unificateur de la musique partagée. Les contacts intellectuels fructueux se nouent plus facilement dans de petits cercles, et cette réunion offrait un agréable contraste avec les tractations et autres jeux de coudes effrénés qui sévissent dans certaines conférences académiques, en particulier dans le « grand cirque » des congrès internationaux. Le succès de ce colloque était aussi dû en grande partie à la présence de musiciens locaux qui jouèrent

volontiers pour nous, par plaisir et fierté pour leur musique, nous aidant à asseoir nos discussions sur des bases solides.

Sur le plan scientifique, les participants réunirent un grand nombre de documents intéressants provenant de différentes régions du monde arabe, et le projet de dictionnaires montra à l'évidence la nécessité d'approfondir la recherche sur le terrain et de développer la publication de nombreux autres sujets. Les thèmes choisis par le Groupe d'étude tournaient essentiellement autour de la musique traditionnelle, mais il y eut aussi des discussions informelles très utiles sur la politique et l'impact de la commercialisation sur la musique et les musiciens arabes, surtout dans leurs rapports avec les concerts à Paris.

Sur le plan intellectuel, j'ai relevé des différences d'approche intéressantes entre les analystes locaux et ceux formés en Occident. Il existe actuellement une mode académique occidentale, spécialement américaine, qui consiste à favoriser la théorie aux dépens de certains aspects de la pratique. L'approche arabe a tendance à se concentrer sur le détail musicologique et ethnographique. Alors qu'ils enracinent leurs idées dans la théorie musicale et rythmique traditionnelle arabe, les chercheurs établis dans les pays arabes n'apprécient pas toujours la tendance occidentale à théoriser, surtout lorsque cela signifie simplifier et rationaliser les arguments dans le but de tirer des conclusions intéressantes, voire brillantes. Les musicologues d'Alep remettent aussi en question la pratique occidentale d'effectuer des transcriptions schématiques pour des raisons analytiques: ils laissent entendre que l'on pourrait facilement invalider les critères d'élimination des détails et qu'il ne faut pas écarter trop rapidement certains aspects de la musique jugés secondaires ou sans importance.

Nous sommes redevables au docteur Dominique Mallet et à l'IFEAD d'avoir accueilli le colloque, à Nadine Méouchy d'avoir organisé l'aspect logistique de notre séjour à Alep et à Damas, à Salam al-Kawakibi de son soutien organisationnel généreux à Alep. Nos chaleureux remerciements vont aussi au père Emile, notre hôte à Saint Assia, à Nuri Iskander qui a organisé nos concerts et aux musiciens et amis d'Alep qui nous ont rejoints. Le Groupe d'étude remercia chaleureusement à l'unanimité Scheherazade Hassan pour l'organisation d'un colloque qui nous permit d'expérimenter des dimensions importantes de la musique et de la culture dans le monde arabe. Nous espérons que les documents de la réunion seront publiés sous diverses formes en français, en anglais et en arabe. Une sélection des exposés présentés au congrès sera publiée dans le *Bulletin d'Etudes Orientales*, l'excellente revue de l'IFEAD et il est aussi question d'une publication de l'ensemble des communications dans un volume séparé.

Veronica Doubleday
Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

THÈSES RÉCENTES

Anne-Florence BORNEUF
Le chant et la sainte Patronne. La fête de la* vara *à Fiumedinisi (Sicile, Italie).
346 p., 39 fig., 15 tabl., 7 notations., 70 photos, index général + CD audio.
Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 13 décembre 1999.
Directeur de thèse: Bernard Lortat-Jacob

Pourquoi, tous les cinq ans en moyenne, les habitants d'un village de Sicile se mobilisent-ils pour célébrer la «fête de la *vara*»? La question semble simple au premier abord, mais ce rituel, fondé sur le mystère sacré de l'Annonciation et sur sa représentation théâtrale, révèle assez rapidement sa complexité. Durant plusieurs semaines, il s'articule autour de deux chants qui sont entendus uniquement à cette occasion et qui définissent chaque étape rituelle par une image sonore précise ; ce sont eux qui guident toute l'analyse de la fête.

Après une présentation rapide du contexte rituel, le travail se focalise sur les chants: celui de l'*Evviva Maria* tout d'abord, dont les versions varient en fonction des processions qu'il accompagne ; puis celui de la *vara:* à travers la compétition dont il est l'objet, c'est tout le fonctionnement d'une communauté villageoise sicilienne qui se dévoile. La substance musicale des chants, leur apprentissage, la façon dont ils sont chantés et leur perception sont abordés et permettent de définir des notions telles que l'espace, le temps, le sacré, l'identité villageoise ou encore les divisions socio-politiques. Aussi l'accent est-il mis sur la préparation de la fête car c'est là que tout prend du sens, c'est là que les valeurs et les choix individuels apparaissent dans toute leur clarté.

Revenant à une vision plus globale, la dernière partie du travail tente de mettre en évidence le caractère mixte du rituel: oscillant constamment entre terre et Ciel, entre profane et sacré, entre socio-politique et religieux, entre quotidien et festif, entre humain et divin, il se présente comme un acte nécessaire à l'énonciation des grands axes qui fondent une communauté villageoise.

Ainsi, la fête de la *vara* se présente comme un vaste système de représentation où se construit et se renforce l'identité. L'identité en tant qu'individu, mais aussi en tant que membre d'une communauté.

Elise PERSON

Le langage de la salsa : étude culturelle et lexicologique des musiques populaires dans la Caraïbe hispanique.

1017 p. (5 vol.), 5 axes chronologiques, 11 cartes, 30 tabl., index général.
Thèse de doctorat de l'Université de Bretagne Occidentale (département d'espagnol), soutenue le 17 juin 2000.
Directeur de thèse : Philippe Cahuzac.

Cette thèse propose une approche culturelle et lexicale de la chanson populaire caraïbe dans quatre zones : Cuba, Porto Rico (et New York), la République Dominicaine et la Colombie. L'étude veut montrer les liens qui unissent le parler populaire et celui qui est véhiculé par la chanson et l'influence de l'un sur l'autre.

La première partie est une introduction d'ordre historique, culturel et littéraire qui donne les informations essentielles quant à la naissance et l'évolution des principaux rythmes ruraux et urbains de la Caraïbe. Ces musiques donnent naissance ensuite à la salsa urbaine (à New York) qui se propage dans les pays de la Caraïbe où elle fusionne avec les musiques locales. Une analyse thématique permet de replacer les chansons dans leur contexte, démarche essentielle pour la bonne compréhension du lexique ensuite étudié.

La deuxième partie est principalement lexicale. Sur la base d'un chansonnier de 380 chansons (150 pour Cuba, 130 pour Porto Rico et New York, 50 pour la République Dominicaine et 50 pour la Colombie) elle aborde les différenciations lexicales de chaque zone étudiée, met en relief les caractéristiques extrahispaniques (indigénismes, africanismes etc.) de l'espagnol vehiculé dans les chansons et montre ainsi les spécificités lexicales de chaque pays. Elle analyse aussi les glissements de sens et la double interprétation dans la chanson populaire et étudie la présence du parler populaire et/ou musical dans la lexicographie actuelle.

Le parler de la chanson se révèle comme un organe de conservation et de diffusion de l'héritage linguistique de l'espagnol caraïbe. L'intégration du lexique cubain dans la chanson des autres pays est indéniable, alors que l'inverse ne se vérifie pas ou que beaucoup moins. Cuba exerce une sorte de domination lexicale sur la chanson caraïbe. Une enquÍte de terrain en Colombie permet de démontrer que la chanson caraïbe insulaire diffuse un parler particulier qui s'intègre dans le parler caraïbe péninsulaire : la chanson et la musique populaires exercent une influence certaine sur le parler populaire.

PUBLICATIONS REÇUES

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser à:

Ateliers d'ethnomusicologie · Case postale 318 · CH-1211 Genève 25.

LIVRES

AUBERT Laurent, dir.: ***Le monde et son double. Ethnographie: trésors d'un musée rêvé.*** Ouvrage collectif dirigé par Laurent Aubert; photographies de Johnathan Watts. Paris: Adam Biro / Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 pl. coul., accompagné d'un CD.

BROUGHTON Simon, Mark ELLINGHAM and Richard TRILLO, ed.: ***World Music: the Rough Guide. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East.*** *An A-Z of the Music, Musicians and Discs.* Volume one of the new edition. London: The Rough Guides, 1999. 762 p.

BROUGHTON Simon and Mark ELLINGHAM, ed.: ***World Music: the Rough Guide. Volume 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific.*** *An A-Z of the Music, Musicians and Discs.* Volume two of the new edition. London: The Rough Guides, 2000. 673 p.

CLER Jérôme: ***Musiques de Turquie.*** Collection Musiques du Monde. Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 2000, accompagné d'un CD.

COGET Jacques, dir.: ***L'homme, le minéral et la musique.*** Parthenay: Éditions Modal/FAMDT, 2000. 150 p., illustrations n.b.

DUBREUIL José, dir.: ***Imaginaires Auvergnats. Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires (l'exemple du Centre France).*** Actes du colloque de Riom, 1-3 novembre 1996. Parthenay: FAMDT éditions, 1999. 118 p.

ERGUNER Kudsi: ***La Fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi.*** Préface de Jean-Claude Carrière. L'Ile-sur-la-Sorgue: Le bois d'Orion, 2000. 254 p., accompagné d'un CD.

LE FLOC'H Joseph, dir.: ***À la croisée des chemins. Musiques savantes – Musiques populaires: Hommage à George Sand.*** Actes du colloque de La Châtre (Château d'Ars), 23-25 octobre 1997. Parthenay: FAMDT éditions, 1999. 282 p.

LENOIR Yves, dir.: ***Le fonds Paul et Elsa Collaer. Choix de cent documents.*** Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale de Belgique du 4 février au 11 mars 2000. Bruxelles: Bibliothèque royale de Belgique, 2000. 207 p., planches n.b. et coul.

LINAGE CONDE Antonio: ***Las músicas del mundo. Introducción a Ethnosur.*** Edición preparada por Francisco Toro Ceballos. Alcalá: Centro de Estudios Históricos «Carmen Juan Lovera», 2000. 253 p.

MAFFESOLI Michel: ***Musiques du monde et vie ordinaire.*** Paris: Maison des Cultures du Monde, 1999. 40 p.

MILLIEN Achille, Georges DELARUE et J.-G. PENAVAIRE: ***Chansons populaires du Nivernais et du Morvan.*** Tome 4. Documents d'ethnologie régionale, vol. 18. Ouvrage publié par le Conseil Général de la Nièvre et la FAMDT (collection Modal-Études). Grenoble: Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 2000. 288 p., notations musicales.

NATTIEZ Jean-Jacques: ***La musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives.*** Montréal: Leméac, 1999. 258 p.

PENNEWAERT Eddy, dir.: ***Townships. De la ségrégation à la citoyenneté / Van apartheid tot burgerschap***. Édition bilingue français-néerlandais. Collection de musiques populaires du monde. Bruxelles: Colophon, 1999. 80 p., accompagné d'un CD.

POCHE Christian et LAMBERT Jean: ***Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie.*** Avec la participation de Monique Brandily, Philippe Bruguière, Jérôme Cler, Jean During, Mehenna Mahfuf. Paris: Geuthner, 2000.

ROTEN Hervé: ***Les traditions musicales judéo-portugaises en France.*** Paris: Maisonneuve & Larose, 2000. 284 p., transcriptions musicales.

SESTILI Daniele: ***La voce degli dèi. Musica e religione nel rito giapponese del*** **kagura.** Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000. 160 p.

TENAILLE Frank: ***Le swing du caméléon. Musiques et chansons africaines, 1950-2000.*** Arles: Actes Sud, 2000. 316 p.

TOKUMARU Yoshihiko: ***L'aspect mélodique de la musique de syamisen.*** Collection Selaf, no 378. Paris: Peeters, 2000. 166 p.

TROTTIER Anne-Hélène: ***Fakir. La quête d'un Bâul musulman.*** Paris/Montréal: L'Harmattan, 2000. 278 p.

CD

Afrique

AFRIQUE DU SUD – CAPE TOWN. Lokishini. Chants xhosa du township de Langa. Langa Traditional Singers. Enregistrements (s.d.) et texte: Eddy Pennwaert. Collection de musiques populaires du monde. 1 CD Colophon Records Col.CD 104, 2000.

AFRIQUE DU SUD – CAPE TOWN. Kanala. «Hollandse liedjies». Petites chansons hollandaises et autres chants métis du Cap. Cape Malay Group. Enregistrements (s.d.): Eddy Pennwaert; texte: Zulfah Otto-Sallies. Collection de musiques populaires du monde. 1 CD Colophon Records Col.CD 105, 2000.

ALGÉRIE. Musiques et chants arabo-andalous de Constantine. Mohamed Mahdi. Enregistrements (s.n.s.d.); texte: Blandine Chapuis. 1 CD Arion ARN 64518, 2000.

ANGOLA 60's. 1956-1970. Conception et réalisation: Ariel de Bigault; enregistrements (1956-1970); textes: Jorge Macedo, Artur Arriscado, João Chagas, Gilberto Junior et Ariel de Bigault. 1 CD Buda Musique 82991-2, 1999.

ANGOLA 70's. 1972-1973. Conception et réalisation: Ariel de Bigault; enregistrements (1972-1973); textes: Artur Arriscado et Ariel de Bigault. 1 CD Buda Musique 82992-2, 2000.

ANGOLA 70's. 1974-1978. Conception et réalisation: Ariel de Bigault; enregistrements (1974-1978); textes: João Chagas, Gilberto Junior et Ariel de Bigault. 1 CD Buda Musique 82993-2, 2000.

L'ART DE LA VALIHA. Sylvestre Randafison, Ranalvovololona Ratavonirina, Doné Randrianantoanina. Enregistrements (1999) et texte: Jobonina Razafindrakoto-Montoya. 1 CD Arion ARN 60521, 2000.

BADENYA. Les Frères Coulibaly. Seniwe. Enregistrements (1999): Pierre Bader; texte: Laurent Aubert. 1 CD Trace – Cod Music 38801, 2000.

BARBÈS CAFÉ. Vol. 2: Chanson d'immigrés, exil d'ouvriers; Vol. 3: Le raï des anciens. Enregistrements (s.n.s.d.); texte: Nidam Abdi. 2 CD Night & Day BAC 102 et 103, 1999.

CAMEROUN. Pygmées Bedzan de la plaine Tikar. Enregistrements et texte: Nathalie Fernando et Patrice Marandola. 1 CD Inédit W 260095, 2000.

CENTRAFRIQUE. Trompes Banda-Linda. Ongo Trogodé. Enregistrements (1998): François Picard, Stéphane Larrat; texte: Franck Tenaille. 1 CD Buda Records 92712-2, 2000.

CHAMSI NA MWESI. Boina Riziki & Soubi. Gabusi and Ndzedze from Moheli, Comores. Enregistrements (1998): Abdallah Chihabiddine, Salim Ali Amir et Werner Graebner; texte: Werner Graebner. 1 CD Dizim Records 4563, 2000.

SOUNGALO COULIBALY. Sankan Wulila. Musiques et rythmes du Mali. Enregistrements (1998-99) et texte: Vincent Zanetti. 1 CD Arion ARN 64791, 1999.

ÉRYTHRÉE – MER ROUGE. Golagul. Chants d'amour et de résistance. Afar, Tigré et Saho de la plaine de Zula. Enregistrements (1999) et texte: Eddy Pennewaert. Collection de musiques populaires du monde. 1 CD Colophon Records Col. CD 102, 1999.

ÉTHIOPIQUES 8. Swinging Addis. Enregistrements (1968-75); production exécutive et texte: Francis Falceto. 1 CD Buda Musique 82982-2, 2000.

HAUTE EGYPTE. Sheikh Ahmad Al-Tûni. Le sultan de tous les munshidin. Enregistrements (1999): Alban Sautour; texte: Alain Weber. 2 CD Long Distance WAG 338, 2000.

IN GRIOT TIME. String Music from Mali. Enregistrements (1992-1996), compilation et texte: Banning Eyre. 1 CD Stern's Africa STCD 1089, 2000.

KENYA. Tarabu, chants d'amour. Mohammed Famao Group. Enregistrements (s.d.) et texte: Didier Demolin. Collection de musiques populaires du monde. 1 CD Colophon Records Col.CD 103, 1999.

MADAGASCAR. Musique des Sakalava Menabe. Hommage à Mama Sana. Enregistrements (1995-98) et texte: Victor Randrianary. 1 CD Inédit W 260093, 2000.

MALI. La voix du Mandingue. Mah Damba. Djelimoussa. Enregistrement (s.d.): Hervé Martin; texte: Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 92749-2, 2000.

PIANORIENTAL. Maurice El Medioni. Enregistrements (1982): s.n.; texte: Francis Falseto. 1 CD Buda Musique 82201-2, 2000.

TANZANIE. Chants Wagogo. Enregistrements (1996, 1998) et texte: Polo Vallejo. 1 CD Ocora C 560155, 2000.

TANZANIE. Mbaraka Mwinshehe & the Morogoro Jazz Band. Masimango. Best of Tanzania 1969-1972. Compilation et texte: Werner Graebner. 1 CD dizim asili series 2, 4702-2, 2000.

TANZANIE. Salum Abdallah & Cuban Marimba. Ngoma Iko Huku. Vintage Tanzanian Dance Music 1955-1965. Compilation et texte: Werner Graebner. 1 CD dizim asili series 1, 4701-2, 2000.

YELEMBA D'ABIDJAN. Hommage. Percussions et chants de Côte d'Ivoire. Enregistrements (1999): Iain Burgess; production: Planète Tam Tam. 1 CD Buda Records 92765-2, 2000.

Amériques

ARGENTINE. Música del Noroeste. Adolfo Ábalos. Enregistrements (1985-1994): s.n.; direction artistique et texte: Michel Plisson. 1 CD Kardum/Iris Musique 3004 096, 2000.

BOLIVIE. Musique des Calcha. Enregistrements (1996, 1998) et texte: Rosalia Martinez. Collection CNRS/Musée de l'Homme. 1 CD Le Chant du Monde CNR 2741120, 2000.

BRÉSIL. Candomblé de Angola. Musique rituelle afro-brésilienne. Cérémonie enregistrée au Terreiro Tumbenganga, Junçara, Salvador, Bahia. Enregistrements (1999) et texte: Xavier Vatin. 1 CD Inédit W 260091, 1999.

BRÉSIL. Capoeira, rites et invocations. Enregistrements (s.d.): Stéphane Larrat; direction artistique: Beija-Flôr Quini. 1 CD Buda Records 92735-2, 1999.

BRÉSIL. Marrom Capoeira. Enregistrements (2000): Nicolas Giraud; texte: Valentin Langlois, Bernardo Timoco. 1 CD Arion ARN 64528, 2000.

BRÉSIL, MINAS GERAIS. Folias. Ballades et chants populaires. Grupo de Folia-de-Reis de Casa Branca. Enregistrements: Stefan Dunkelman et Eddy Pennewaert; texte: Lúcia R. Pereira. 1 CD Colophon Records Col. CD 106, 1999.

EXISTIMOS ARUNTAÑANY. Música etnica. Production: Pancho Valdivia Taucán. 1 CD Taller Taucán (Illapel, Chili) s.n., 1999.

HERMANAS FERRIN. Mi linda guajira. Enregistrements (s.d.): Clark Germaine; texte: s.n. 1 CD Virgin Records España 8484172, 1999.

PERU NEGRO. Sangre de un Don. Herencia Afro Peruana. Enregistrements ((1999): Ernie Anches. Texte: Dan Rosenberg. 1 CD World Connection 43015, 2000.

URUGUAY. Tambores del Candombé. Enregistrements (1999): Mirtha Pozzi; textes: Gustavo Goldman, Eduardo Galeano, Luis Ferreira. 1 CD Buda Records 92745-2, 2000.

FÉLIX VALVERT. Les années cubaines (1944-1948). Direction artistique, texte et discographie: Jean-Pierre Meunier. 1 CD Frémeaux & associés FA 188, 2000.

Asie

L'ANNONCIATION FAITE À MARIE. Un oratorio soufi de Nidaa Abou Mrad. Mystiques d'islam et de christianisme. Enregistrements (1999): Tony Farah; texte: Nidaa Abou Mrad. 1 CD Byblos Records BLCD 1013. 2000.

THE ART OF DAGARVANI DHRUPAD. Ustad Faiyaz Wasifuddin Dagar. 9 Ragas of Night and Day. Enregistrements (1999): Nitin Kumar; textes: Hans Jecklin, Romila Thapar et Laurence Bastit. 5 CD Jecklin Editions JD 721-2.

LE CHANT DE RAGA. Damal Krishna Pattamal. Enregistrements (1977): s.n.; texte: Françoise Gründ. 1 CD Arion ARN 64520, 2000.

CHANTS SACRÉS KURDES. Ensemble Razbar. Une fête du divin. Enregistrements (1999): Interface Studio, Cologne; texte: Jean During. 1 CD Arion ARN 64527, 2000.

CHINE. Ling Ling Yu: Tian E. Musique classique pour pipa. Enregistrements (1999): Massimo Bonomo et Matthieu Ramsauer; texte: s.n. 1 CD Amori AMO12, 1999.

GAMBUH. Drame musical balinais par l'ensemble de Kedisan. Enregistrements (1999): François Picard; texte: Agnès Korb et Pierre Bois. 1 CD Inédit W 260094, 2000.

ÎLE DE LA RÉUNION. Percussions rituelles malbars. Les tambours sacrés de Grand-Bois. Enregistrements (1998): Vincent Verdier; texte: AR Productions. 1 CD Arion ARN 64510, 2000.

INDE. Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik. Enregistrements (1982): Gottfried Düren et Peter Pannke; texte: Peter Pannke. 1 CD AIMP LXIII / VDE-Gallo CD-1006.

KHYAL. Classical Vocal Music of North India. Darpan. Ustad Yunus Hisain Khan. Enregistrements (1973): KIT; texte: Ratula Sen. KIT, Royal Tropical Institute, Amsterdam. 2 CD Pan Records 4006-07 KCD, 1998.

MUSIC OF THE SHERPA PEOPLE OF NEPAL I. Shebru Dance-Songs from the Everest Region. Enregistrements (1999) et texte: Gert- Matthias Wegner. 2 CD Eco Himal 1, 1999.

MUSIQUE DU KURDISTAN III. Lawk u Hairan. Tânia Ârab. Enregistrements (1996) et texte: Barzan Hassin. 1 CD Al Sur ALCD 216, 1997.

NEPAL. Ritual and Entertainment / Rituel et divertissement. Enregistrements (1995-96) et texte: Sophie Laurent. 1 CD UNESCO / Naïve D8279, 1999.

OUZBEKISTAN. Matlubeh. Yar kelour. Enregistrements: s.n.s.d.; texte: Françoise Simard. 1 CD Arco Iris 3001 825, 2000.

PAKISTAN. La nuit des qawwals. Mehr Ali et Sher Ali – Faiz Ali Faiz et Rehmat Ali. Enregistrements (1999): Pierre Bois; texte: Adam Nayyar et Martina Catella. 1 CD Inédit W 260092, 1999.

PAMIR. Chants et musiques du Toit du monde. Badakhshan. Enregistrements (1991-92) et texte: Sorour Kasmaï. 1 CD Buda Records 92744-2, 2000.

SIBÉRIE 7. Nenec, Sel'kup. Voix du Finisterre arctique. Enregistrements (1997) et texte: Henri Lecomte. 2 CD Buda Records 92743-2, 1999.

SUFI QAWWALI MUSIC FROM INDIA. Sahibdil. Masters of the Heart. Ustad Jafar Hussain Khan and Ensemble. Enregistrements (1981): KIT; texte: Ratula Sen. KIT, Royal Tropical Institute, Amsterdam. 1 CD Pan Records 4011 KCD, 1999.

Europe

ALGEMESÍ. Danses de la Processó. Enregistrements (1987) et textes: Vincent Torrent et Josemi Sánchez. 1 CD EGT 792-CD, 1999.

ALIGOT ÉLÉMENTS. AUVERGNE – FRANCE. Les révoltés du Pounti. Enregistrements (1999): Vincent Verdier; texte: s.n. 1 CD Modal Pleinjeu MPJ111013, 2000.

ANTOLOGIA DEL CANT VALENCIÀ D'ESTIL (1915-1996). Enregistrements (1915-1996) sélectionnés par Vincent Torrent et Josemi Sánchez; textes: Jordi Reig, Carles Pitarch et Josep A. Collado. Fonoteca de Materials, Taller de Música Popular, vol. XXV-XXVI. 2 CD EGT 702-703, 1997.

BUDOWITZ. Wedding without a bride / Un mariage sans mariée. Enregistrements (1999): David Chilton, Nicholas Russell-Pavier et Kurt Stohmeier; texte: Joshua Horowitz. 1 CD Buda Musique 92759-2, 2000.

CANTS D'EN AMONT (CHANTS D'EN HAUT). Ensemble En Prals. Chants traditionnels de la Vésubie. Enregistrements (1999): Maurice Salaün; texte: Jules G. 1 CD L'Empreinte Digitale ED 13112, 2000.

CRISTINA BRANCO. Post Scriptum. Fado. Enregistrements (1999): Fernando Nunez; texte: Francisco Cruz. 1 CD L'Empreinte Digitale ED 13121, 2000.

CLÁSSICOS AÇORIANOS. Carlos Alberto Moniz. Enregistrements: s.n.s.d.; textes:Vasco Pereira da Costa, José Jorge Letria, Paulo Moniz et al. 1 CD Buda Musique 82998-2, 2000.

DULCIMER. Marc Robine. La bourrée du soleil. Enregistrements (1976-99); texte:Marc Robine. 1 CD Buda Musique 82989-2, 1999.

JEAN-FRANÇOIS DUTERTRE. Ballades françaises, volume 2. Enregistrements (snsd) et texte: Jean-François Dutertre. 1 CD Buda Records 92739-2, 1999.

ESMA, Queen of the Gypsies.& the Teodossievski Ensemble. Chaje Shukarije. Enregistrements (2000): Mita. Texte: Ljube Cvetanovski. 1 CD World Connection 43016, 2000.

FARAUALLA. Faraualla. Enregistrements (1999): Francesco Ballerini; texte: Stefano Di Lauro. 1 CD Amiata Records 0499, 1999.

FINLANDE. Musique d'Ostrobotnie. Enregistrements (1998): Xavier Yerlès; texte: Jacques Erwan. 1 CD Buda Records 92756-2, 2000.

FRANCE. Hier, Aujourd'hui. Collectages et pratiques actuelles autour du Rigodon. Enregistrements (sauf collectages): Olivier Milchberg; textes: Hélène Scotto et Olivier Richaume. 1 CD Buda Records 92751-2, 2000.

FRANCE. Musique traditionnelle du Berry. La Chaînée Castelloise. Coup de 4. Enregistrements (1999): Jean-.Pierre Chauvet; texte: François Kokelaere. 1 CD Buda Records 92748-2, 2000.

FRANCE. POLYPHONIES DES ALPES MÉRIDIONALES. Corou de Berra. Vol. 4: Chants folkloriques de la Côte d'Azur du mois d'août à nos jours. Enregistrements (1998): Défendente Vivenza; texte: Corou de Berra. 1 CD Buda Records 92762-2, 2000.

GOUTTE D'OR. Enfance et musique dans les quartiers. Enregistrements: Geneviève Schneider et Margotte Fricoteaux; texte: Joëlle Rouland.. 1 CD Enfance et musique EMLCD 100, 2000.

HAUGAARD & HOIRUP. Duo for violin & guitar. Traditional and contemporary Danish music. Enregistrements (1998): Torben Laursen; texte: Alan Kiltgaard. 1 CD GO0199, 1999.

LA BELA NAISSENÇA. Les noëls provençaux. Patrick Vaillant, Danielle Franzin, Renat Sette, Jean-Louis Ruf, Serge Pesce, Bijan Chemirani. Enregistrements s.n.s.d.; texte: Patrick Vaillant. 1 CD L'empreinte digitale ED 13113, 1999.

LLANTO. Por Ignacio Sánchez Mejías. Federico García Lorca, oratorio de Vicente Pradal. Enregistrements (1998): Nicolas Jobert; texte: Vicente Pradal. 1 CD L'Empreinte Digitale ED 13111 (1999).

NANNE DI CORSICA (berçeuses corses / corsican lullabies). A Cumpagnia. Enregistrements (1999): Petru Santu Casalonga et Stephane Gianechini; texte: Ghjermana de Zerbi. 1 CD Albiana CDAL 014, 1999.

NAGUILA. Chants mystiques séfarades. Enregistrements (1999): Boris Carley; texte: Sami Sadak. 1 CD L'Empreinte Digitale ED 13118, 1999.

NERONE IN CORSICA. Musica è puesia: Antoine Massoni. Sunata è cantata da A Cumpagnia. Enregistrements: Jérôme Casalonga; texte: s.n.. 1 CD CASA3, 2000.

TIRANA. Xhevhir. Chant des minorités albanaises. Enregistrements (1999): Alexis Blanchart et Olivier Arthémise; direction artistique et texte: Françoise Soavi. 1 CD Iris Musique 3001 824, 1999.

U CANTU PRUFONDU 2. CORSE. Mighela Cesari, Mighele Raffaelli. Enregistrements (1999): Vincent Verdier; texte: Ghjermana De Zerbi et Mighele Raffaelli. 1 CD Modal Pleinjeu MPJ 111012, 1999.

Océanie

NOUVELLE CALÉDONIE. Chants Kanak de Lifou. Wetr. Enregistrements (1997): Alain Lecante. Texte: Guillaume Soulard. 1 CD Buda Records 92764-2, 2000.

Divers

L'ART DE LA GUITARE À 12 CORDES. Enregistrements s.n.s.d; textes: EVEREST, Vincent Zanetti. 1 CD Arion ARN 60477, 2000.

LES ORIENTS DU LUTH. Volume 3. Marc Loopuyt. Enregistrements (1999): Thomas Loopuyt. Texte: Marc Loopuyt. 1 CD Buda Records 92755-2, 2000.

CD-ROM · LOGICIELS · VIDÉOS

BAUL BISWA. 6th Sense. New songs from Bengal. Réalisation: Alexis Blanchard; prise de son et mixage: Olivier Arthémise et Alexis Blanchard. 1 CD-rom PC/Mac, Arco Iris 3001 822, 1999.

JUAN CARMONA. Caminos nuevos. Enregistrements et réalisation: s.n.s.d.; texte: Alain Swietlik. 1 CD audio et 1 CD-rom PC/Mac l'empreinte musicale ED 13120, 2000.

ENSEMBLE KABOUL. CONCERT À GENÈVE. Réalisation: Roland Pellarin et Franck Schneider. Conseiller artistique: Laurent Aubert. Collection Ethnova. Stratis / Ateliers d'ethnomusicologie. Vidéo PAL VHS 70', 2000.

MUSIQUES DU MAROC. Réalisation: s.n. 1 CD-rom PC – Windows 95/98, Institut du Monde Arabe / ADM Communication C03, 1999.

SWARSHALA. The complete Indian music software. Logiciel réalisé par Mariano Etchepareborda. Nyon: Swar Systems, 2000. E-mail: info@swarsystems.com <www.swarsystems.com>.

AUTEURS

Etienne BOURS est né en 1951. Licencié en droit, il bifurque immédiatement vers la musique. Il travaille pour la Médiathèque de la Commuanuté française de Belgique où il est actuellement conseiller en musiques traditionnelles, chargé de la prospection et des achats de CD pour les seize médiathèques du réseau. Parallèlement à ces activités, il a développé ses passions et recherches personnelles sur un certain nombre de musiques. Voyages en territoire Inuit et Same, organisation de concerts et tournées, organisation d'un festival des Peuples de l'Arctique, conférences et écrits ont jalonné ce parcours. Etienne Bours est également journaliste, écrivant sur les musiques du monde dans *Répertoire*, *Trad Magazine*, Imagine et autres revues ou publications ponctuelles.

Oriane CHAMBET-WERNER est née en 1965 à Genève (Suisse). Elle s'est intéressée, à travers le Docip, au développement du droit des Peuples Autochtones, ainsi qu'à la Propriété Intellectuelle à travers son expérience professionnelle. Parallèlement à ses études en Lettres à l'Université de Neuchâtel (Ethnologie, Géographie, Sciences de l'éducation), elle se passionne pour le Jazz et toute autre forme de musique. Son mémoire en ethnomusicologie porte sur les musiciens de jazz à Genève.

Leonardo D'AMICO, ethnomusicologue né à Florence en 1969, est diplômé de l'Université de Bologne en Arts, musique et spectacle où il a soutenu une thèse intitulée «Modules rythmiques et polyrythmiques dans la musique afro-colombienne». Il est éditeur et auteur d'articles et de publications sur les musiques afroaméricaines et africaines (dont le multimédia «Folk Music Atlas Vol. 1: Africa»). A partir de 1995 il collabore à la FLOG de Florence comme directeur artistique de la «Revue du film ethnomusical» et du Festival international «Musique des peuples».

Corinne FRAYSSINET SAVY est chargée de cours à l'université de Toulouse le Mirail depuis 1997, essentiellement en histoire de la musique, et nouvellement à l'université de Nice Sophia Antipolis en ethnomusicologie. Suite à des études en ethnologie, en ethnomusicologie, en musicologie et en esthétique de la musique occidentale, elle réalise des recherches ethnomusicologiques sur les pratiques musicales gitanes intimes et publiques du flamenco (séjours ethnographiques 1985, 1986, 1987-1990). Elles est l'auteur d'articles publiés depuis 1987 sur ce sujet. Sa thèse intitulée: «Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique», soutenue en

1994, consiste surtout en une étude musicale de la voix dans le chant flamenco, ainsi qu'en une analyse ethnomusicologique de la nature plurielle de l'identité culturelle gitane et de la mise en jeu de valeurs éthiques et esthétiques au travers de la pratique vocale flamenca. Parallèlement, elle poursuit sa formation musicale, notamment en chant lyrique. Elle est l'auteur d'un documentaire audiovisuel sur la danse flamenca (1994). Elle continue ses recherches en ce domaine et sur les répertoires musicaux gitans en Espagne, dans le midi de la France, ainsi qu'à l'occasion du pèlerinage des Saintes-Maries-de la Mer.

Laura LEANTE est doctorante en «histoire et analyse des cultures musicales» à l'Université La Sapienza de Rome. Sa recherche est centrée sur les influences exercées par la musique indienne sur la musique populaire occidentale, en particulier au sein de la production des Beatles.

Gabriele MARRANCI a obtenu une maîtrise sous la direction du professeur Tullia Magrini avec un mémoire en anthropologie de la musique sur la musique raï en France. Il est membre de l'ICTM et participe au *Study Group on Anthropology of Music in Mediterranean Culture*. Il poursuit ses recherches sur la musique du Maghreb en provenance de France et d'Algérie à la School of Anthropological Studies at Queen's University of Belfast.

Denis-Constant MARTIN est directeur de recherches au Centre d'études et de recherches internationales (Sciences-Po, Paris). Ses travaux sur les rapports entre culture et politique l'ont poussé à s'intéresser à la sociologie des musiques populaires modernes. En ce domaine, il a notamment publié: *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque* (Marseille: Parenthèse, 1982); *L'Amérique de Mingus, musique et politique: les «Fables of Faubus» de Charles Mingus* (Paris: P.O.L., 1991, avec Didier Levallet) et *Le gospel afro-américain, des spirituals au gospel-rap* (Arles: Actes Sud/ Cité de la musique, 1998). Il poursuit une étude des fêtes du Nouvel an au Cap, dont le premier volet est: *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present* (Cape Town: David Philip, 1999).

Ismael PENEDO MÉNDEZ, musicien et chercheur, est né à Città du Guatemala, et s'installe en Italie en 1983. A partir de 1985 il prépare à l'Université de Florence un diplôme en pédagogie avec une spécialisation en psychologie sociale. En 1990 il se rend à Livingston (Guatemala) pour étudier le rapport entre la musique et les phénomènes de possession dans la culture garifuna. En 1996 il soutient sa thèse «L'incidence de la culture musicale dans le comportement rituel garifuna».

Michel PLISSON est professeur de sciences sociales et chargé de cours en sciences économiques à l'Université Paris III / Sorbonne Nouvelle. Après l'obtention d'un DEA en espagnol à L'Université de Paris X / Nanterre, il a obtenu dans cette même Université une maîtrise d'ethnomusicologie. Il a une formation de conservatoire en guitare classique et flûte traversière, a étudié avec plusieurs guitaristes en Amérique latine (Brésil, Pérou, Argentine) et procédé à de nombreuses transcriptions de

musiques traditionnelles. Il a réalisé une quinzaine de voyages d'études sur ce continent et a publié des études et articles sur les musiques traditionnelles d'Amérique latine, s'intéressant surtout à la question des origines baroques, des métissages musicaux et des enjeux symboliques auxquels ils renvoient. Collabore régulièrement à plusieurs revues musicales depuis plusieurs années. A effectué depuis trente ans de multiples enregistrements dans cette partie du monde, et publié une dizaine de CD, notamment dans la collection Ocora/Radio France (Venezuela, Argentine, Bolivie). Il prépare actuellement une thèse d'ethnomusicologie sur "Musique et société dans le nord-ouest argentin" pour Université Paris IV/Sorbonne.

Speranţa RĂDULESCU, née en 1949, après des études en composition musicale et un doctorat en musicologie générale, se consacre graduellement à l'ethnomusicologie. En tant que chercheur a l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, puis au Musée du Paysan de Bucarest, elle effectue de nombreuses recherches de terrain en Roumanie. Elle est l'auteur de quelques livres et articles concernant la musique des ensembles professionnels (largement composés de Tsiganes), la chanson lyrique, la musique folklorique officielle, les nouvelles musiques de métissage des Balkans, etc., et publie (surtout en Occident) des disques de musique traditionnelle roumaine. Elle est également l'auteur de quelques essais littéraires et d'un film ethnomusicologique, ainsi qu'occasionnellement productrice de spectacles, par plaisir et par nécessité.

Guillaume SAMSON poursuit actuellement des recherches à l'Université de La Réunion (Centre d'étude des Sociétés de l'Océan Indien) sur les rapports entre musiques traditionnelles et musiques modernes dans les Mascareignes. Son mémoire de maîtrise (Université de Nanterre, 1997) traitait, dans une approche comparative, de la diversité du *séga* à l'Ile Rodrigues. Dans son mémoire de D.E.A. (Université de La Réunion, 1998), il a, par ailleurs, cherché à évaluer la portée théorique de la notion de créolisation musicale à travers l'appropriation du reggae à l'Ile de La Réunion.

Carlos SANDRONI est né en 1958 à Rio de Janeiro. Il a suivi des études en sciences sociales dans sa ville natale avant de venir en France pour y passer un doctorat en musicologie à l'Université de Tours. Guitariste et compositeur, il a vu plusieurs de ses chansons enregistrées par des chanteurs populaires brésiliens. Il a publié *Mário contra Macunaíma*, un essai sur la culture et la politique chez l'écrivain et musicologue brésilien Mário de Andrade. Actuellement il enseigne au Département de musique de l'Université du Pernambouc (Recife).

Monika STERN, arrivée en France en 1987, est née à Cracovie en 1972 où elle a étudié le violon et le piano à l'école de musique. Elle poursuit ses études à l'UFR de musique et de musicologie de l'Université de Paris Sorbonne (Paris IV) et l'ethnomusicologie à Paris X-Nanterre. Elle effectue un premier voyage au Vanuatu en 1998 et mène en ce moment, grâce à la bourse Lavoisier du Ministère des Affaires Etrangères, une recherche de terrain d'un an pour la réalisation de sa thèse consacrée essentiellement à la musique des femmes de l'archipel.

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

CATALOGUE 2000

DISQUES

www.adem.ch
commandes : musee.ethno@ville-ge.ch

COLLECTION AIMP
Archives internationales de musique populaire
Musée d'ethnographie de Genève
Disques VDE-Gallo

COLLECTION SAGA
Ateliers d'ethnomusicologie
Musik der Welt in Basel
Disques Auvidis-Ethnic

AFRIQUE

AFRIQUE DU SUD
Le chant des femmes Xhosa
(1 CD AIMP XLIV/VDE 879)

MADAGASCAR
Musique Antanosy
(1 CD AIMP IL/VDE 924)

OUGANDA
Ensembles villageois du Busoga
(1 CD AIMP L/VDE 925)

ZAÏRE
La musique des Nande
(1 CD AIMP XXIII/VDE 652)

CENTRAFRIQUE
Musiques pour sanza en pays Gbaya
(1 CD AIMP XXVII/VDE 755)

BENIN
Rythmes et chants pour les vodun
(1 CD AIMP XVIII/VDE 612)

BURKINA FASO
Anka Dia. Les frères Coulibaly
(1 CD SAGA/Auvidis B 6775)

MALI
Musique bambara du Baninko
(1 CD AIMP LVIII/VDE 980)

SÉNÉGAL
Le Saoruba de Casamance
(1 CD AIMP LI/VDE 926)

MAROC
Musique classique andalouse de Fès
(1 CD AIMP/Ocora C 559035)

TUNISIE
La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri
(1 CD AIMP LXIV/VDE 1057)

EUROPE

ESPAGNE
El Suspiro del Moro
(1 CD SAGA/Auvidis B 6777)

Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez : Nostalgia
(1 CD AIMP LIX/VDE 985)

ITALIE

Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre
(1 CD AIMP XLII/VDE 872)

SUISSE

Musique populaire suisse, coll. Constantin Brailoiu
(2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)

BOSNIE

Nesidu-l-Huda. Chants soufis de Sarajevo
(1 CD AIMPLII/VDE 927)

GRÈCE

Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy
(1 CD AIMP XII/VDE 552)

SERBIE

Anthologie de la musique populaire serbe 1
(1 CD AIMP LX/VDE 993)

ROUMANIE

Musique de villages, coll. Constantin Brailoiu
(3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489)

Olténie: Runc et les villages du Gorj
(1 CD AIMP IX/VDE487)

Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine
(1 CD AIMP X/VDE 488)

Transylvanie: Dragus et le Pays de l'Olt
(1 CD AIMP XI/VDE 489)

ROUMANIE

Musique des Tsiganes de Valachie
(1 CD AIMP/Ocora C 559036)

Musique de noces en Valachie
(1 CD SAGA/Auvidis B 6799)

POLOGNE

Chansons et danses populaires
(1 CD AIMP XXIX/VDE 757)

RUSSIE

Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage
(1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837)

ASIE

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE
(4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)

Poésie chantée des Bédouins
(1 CD AIMP XXX/VDE 780)

Musique des pêcheurs de perles
(1 CD AIMP XXXI/VDE 781)

Le sowt, musique des villes
(1 CD AIMP XXXII/VDE 782)

Le chant des femmes
(1 CD AIMP XXXIII/VDE 783)

SYRIE

Musique des derviches de Damas
(1 CD SAGA/Auvidis B 6813)

TURQUIE

L'art du tanbur ottoman
(1 CD AIMP XVI/VDE 586)

Cérémonie des derviches Kadiri
(1 CD AIMP XVII/VDE 587)

Musiques villageoises d'Anatolie
(1 CD AIMP XXXV/VDE 797)

AZERBAÏDJAN

Musique et chants des âshiq
(1 CD AIMP XIX/VDE 613)

KAZAKHSTAN

Musique d'Almatï
(1 CD AIMP XLVI/VDE 910)

TURKMÉNISTAN
La musique des bakhshy
(1 CD AIMP XXII/VDE 651)

OUZBÉKISTAN
Musique classique instrumentale
(1 CD AIMP LVI/VDE 973)

TADJIKISTAN
Chants des bardes
(1 CD AIMP LVII/VDE 974)

ASIE CENTRALE
Les maître du dotâr
(1 CD AIMP XXVI/VDE 735)

TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG
Musiques ouïgoures
(2 CD AIMP/Ocora C559092-93)

MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE
(1 CD SAGA/Auvidis B 6776)

AFGHANISTAN
Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz
(1 CD AIMP XXV/VDE 699)

NÉPAL
Musique de fête chez les Newar
(1 CD AIMP XIII/VDE 553)

INDE
Tabla Solo - Hommage à Latif Ahmed Khan
(1 CD AIMP XLV/VDE 909)

Percussions rituelles du Kerala
(2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972)

Kshetra Vadyam
(1 CD AIMP LIV/VDE 971)

Tayambaka
(1 CD AIMP LV/VDE 972)

Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik
(1 CD AIMP LXIII/VDE 1006)

INDE DU SUD
Margam. L'intégrale du Bharatanâtyam
(1 CD AIMP LXi-LXII/VDE 1004-1005)

INDE CENTRALE
Traditions musicales des Gond
(1 CD AIMP XX/VDE 618)

CAMBODGE
Musiques de l'exil
(1 CD AIMP XXIV/VDE 698)

CHINE
Traditions populaires instrumentales
(2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823)

Musique des marionnettes de Quanzhou
(1 CD AIMP VLXII/VDE 911)

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
(1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)

JAPON
L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa
(1 CD AIMP XXI/VDE 650)

Nihon no Oto. Musique traditionnelle de chambre
(1 CD SAGA/Auvidis B 6784)

Musique du Kabuki et du Jiuta-mai
(1 CD SAGA/Auvidis B 6809)

OCÉANIE

VANUATU
(Nouvelles Hébrides). Singsing-Danis Kastom
(1 CD AIMP XXXIV/VDE 796)

NOUVELLE-CALÉDONIE
Danse et musique Kanak
(1 CD AIMP XLVIII/VDE 923)

AMÉRIQUES

AMÉRIQUE DU SUD

Musiques hispaniques
(1 CD SAGA/Auvidis B 6782)

Musiques indiennes
(1 CD SAGA/Auvidis B 6783)

BOLIVIE

Charangos et guitarrillas du Norte Potosí
(1 CD AIMP XLI/VDE 871)

COLOMBIE

Romances y canciones. Jorge López Palacio
(1 CD SAGA/Auvidis B 6810)

BRÉSIL CENTRAL

Chants et danses des Indiens Kaiapó
(2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)

BRÉSIL

Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso
(1 CD AIMP XLIII/VDE 875)

CARAÏBES

A collection of Caribbean Music
(1 CD Soundways 38508)

CUBA

Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos
(1 CD AIMP LIII/VDE 959)

ANTHOLOGIES

MUSIQUES

Archives internationales de musique populaire
(1 CD AIMP I/VDE 995)

MUSIQUE A LA CROISÉE DES CULTURES

(2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829)

TAMBOURS DE LA TERRE

(2 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6773-6774)

Asie
(1 CD SAGA/Auvidis B 6773)

Afrique et Amérique
(1 CD SAGA/Auvidis B 6774)

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE

(4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)
Voir ASIE

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

(6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430)

Afrique
(1 LP AIMP I/VDE 425) [épuisé]

Asie et Esquimaux
(1 LP AIMP II/VDE 426) [épuisé]

Europe 1
(1 LP AIMP III/VDE 427)

Europe 2
(1 LP AIMP IV/VDE 428)

Europe 3
(1 LP AIMP V/VDE 429)

Europe 4
(1 LP AIMP VI/VDE 430)

LIVRES

Laurent Aubert

MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.)

PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents (Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 116 p., 72 pl. couleurs)

LA QUÊTE DE L'INTEMPOREL. Constantin Brailoiu et les Archives internationales de musique populaire (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1985. 26 p.)

LES MUSICIENS DANS LA SOCIÉTÉ NEWAR. Contribution à l'ethnographie de la Vallée de Kathmandou (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1988. 37 p.)

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

THÉÂTRES D'ORIENT
(Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs)

Laurent Aubert, dir.

MONDES EN MUSIQUE. Tableaux d'une exposition (Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.)

LE MONDES ET SON DOUBLE. Ethnographie: trésors d'un musée rêvé. (Paris: Adam Biro / Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 p. coul., 60 pl. n/b)

Musée d'ethnographie

GENÈVE MÉTISSE. De la Genève internationale à la cité pluriculturelle. Textes de Laurent Aubert, Bernard Crettaz, Émilienne Mukarusagara et Louis Necker (Genève: Zoé, 1996. 294 p.)

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

1/1988 · **De bouche à oreille** (240 p.)
2/1989 · **Instrumental** (320 p.)
3/1990 · **Musique et pouvoirs** (284 p.)
4/1991 · **Voix** (320 p.)
5/1992 · **Musiques rituelles** (346 p.)
6/1993 · **Polyphonies** (308 p.)
7/1994 · **Esthétiques** (320 p.)
8/1995 · **Terrains** (296 p.)
9/1996 · **Nouveaux enjeux** (390 p.)
10/1997 · **Rythmes** (388 p.)
1-10 · **Index** (104 p.)
11/1998 · **Paroles de musiciens** (346 p.)
12/1999 · **Noter la musique** (266 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants
(prix en francs suisses + port)

Disques		**Cahiers de musiques traditionnelles**	
CD simple	FS 30.–	CMT 1	FS 28.–
CD double	FS 50.–	CMT 2-4	FS 34.–
LP simple	FS 24.–	CMT 5-8	FS 42.–
LP double	FS 48.–	CMT 9-13	FS 46.–
CD «Musiques»		Index CMT 1-10	FS 10.–
(compilation)	FS 10.–	CMT 1-10 + index	FS 300.–
Livres		**Brochures**	
Mondes en musique	FS 15.–	La quête de l'intemporel	FS 5.–
Musiques traditionnelles	FS 34.–	Les musiciens Newar	FS 5.–
Planète musicale	FS 50.–		
Théâtres d'Orient	FS 50.–		
Genève métisse	FS 34.–		
Le monde et son double	FS 68.–		

TALON DE COMMANDE

Adresse pour commandes
AIMP · Musée d'ethnographie · CP 191 · CH-1211 Genève 8
Tél (+ 41 22) 418 45 50 · Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch · http://www.adem.ch

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Fax, E-mail

Date, signature

Je commande les publications indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Disques · Livres · Brochures · Cahiers de musiques traditionnelles	**Prix**

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
janvier-2001

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
	Vol. 9/1996	**Dossier: Nouveaux enjeux** (390 pages)
	Vol. 10/1997	**Dossier: Rythmes** (386 pages)
	Index 1-10:	**Index 1988-1997** (100 pages)
	Vol. 11/1998	**Dossier: Paroles de musiciens** (346 pages)
	Vol. 12/1999	**Dossier: Noter la musique** (266 pages)
A paraître:	**Vol. 14/2001**	**Dossier: Le geste musical**
	Vol. 15/2002	**Dossier: Histoires de vies**
	Vol. 16/2003	**Dossier: Formes musicales**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Auteurs
Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent adresser leurs écrits à la Rédaction. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318 · CH-1211 Genève 25
Fax (+41 22) 731 48 60
E-mail: la.adem@worldcom.ch

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* et la commande d'anciens numéros peuvent être obtenus en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456 · CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail: abonnements@medecinehygiene.ch

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 13

Un courant important de la création artistique contemporaine, tant savante que populaire, est fondé sur les rencontres et les emprunts interculturels. Le phénomène n'est cependant pas nouveau : réalité tant physique que sociale et culturelle, le métissage adopte en musique des formes extrêmement variées. Quelles en sont les modalités ? Comment le métissage s'opère-t-il dans tel ou tel contexte ? En quoi se différencie-t-il des cas de « fusion » et d'hybridation liées à la world music moderne ? En définitive, toute musique ne témoigne-t-elle pas, à un degré ou à un autre, de processus de métissage ? C'est à ce type de questions que ce volume tente d'apporter des éléments de réponse à travers une série d'études, non seulement sur les grandes cultures métissées comme celles qu'on peut les observer sur le continent américain, mais aussi sur des cas particuliers significatifs de métissage historique ou, *a contrario*, sur des expériences récentes de rencontre interculturelle pouvant contenir les germes de phénomènes durables.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général : entretiens, portraits et comptes rendus.

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch

2-8257-0723-6
9 782825 707234

Volumes précédents :

1 **De bouche à oreille**
1988

2 **Instrumental**
1989

3 **Musique et pouvoirs**
1990

4 **Voix**
1991

5 **Musiques rituelles**
1992

6 **Polyphonies**
1993

7 **Esthétiques**
1994

8 **Terrains**
1995

9 **Nouveaux enjeux**
1996

10 **Rythmes**
1997

11 **Paroles de musiciens**
1998

12 **Noter la musique**
1999